11 Buenos Aires
NOV. 1955
Número 316

NUESTRA ARQUITECTURA



arquitectura - plástica - decoración - urbanismo



Vista parcial de una sección de los talleres de moldeo para partes plásticas de artículos eléctricos en la fábrica Atma.

Quisiéramos que

Vd. lo viera....

**Más de 100.000 piezas por día...
Prensas hidráulicas de hasta 500 toneladas, de compresión, transferencia, inyección y con pistones laterales... equipos electrónicos de pre-calentamiento... pastilleros... controles automáticos...
Una de las instalaciones de moldeo más modernas, completas y eficientes, que realiza una producción de calidad controlada, uniforme y que se sitúa**

"más allá de lo standard..."

ATMA
CALIDAD EN ELECTRICIDAD

PUB. MASCHEVILLE

NOTA ENVIADA AL DR. GERMINAL BASSO, INTERVENTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Doctor Germinal Basso.
Presente.
De nuestra más elevada consideración:
Los miembros de la "Comisión Pro-traslado de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuyo a Mendoza", en representación de los estudiantes mendocinos de dicha Escuela, tienen el agrado de dirigirse al Señor Interverntor, a fin de solicitarle tenga a bien examinar el presente informe que elevan a los efectos de fundamentar el traslado a la ciudad de Mendoza de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo, actualmente con sede en la ciudad de San Juan, petitorio que sintetiza el sentir de la mayoría del estudiantado de dicha Escuela, por las razones que se detallan en este informe.

Informe sobre el traslado de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo a la ciudad de Mendoza.

I. Desarrollo de la Escuela.

a) *Actual.*

La Escuela comenzó a funcionar en 1951 para satisfacer una necesidad evidente por tratarse de una carrera de gran importancia para el desarrollo técnico y cultura del país y por responder a la oportunidad de reunir en una Institución local, los estudiantes de la región que en un número crecido concurrían a otras Universidades para cursar esa ca-

rrera. También entonces, el asiento adecuado de la Escuela parecía ser Mendoza, como centro de la región cuyana y por todas las razones que se presentan a continuación; pero prevaleció el criterio político sobre el universitario y se trató más bien de responder a ciertas solicitaciones que llegaron de la provincia de San Juan, que de considerar las reales necesidades de la nueva Escuela. El error que se cometió entonces ha repercutido sore todo el desarrollo de la Escuela.

Después de cinco años el ingreso anual de alumnos se mantiene limitado y no se manifiesta el crecimiento que se nota en las Escuelas de la misma especialidad en otras Universidades. Esto no se debe a falta de interés para con la carrera, sino solamente, al inconveniente que representa su radicación en San Juan, como demuestran los datos estadísticos siguientes:

1. Cantidad de alumnos inscriptos actualmente en los 5 cursos 89
2. Cantidad de alumnos que registran asistencia regular 70
3. Porcentaje de alumnos mendocinos sobre el total 2 .... 40 %
4. Cantidad de alumnos mendocinos que cursan estudios de Arquitectura en otras Universidades:
   Córdoba 35
   Buenos Aires, La Plata y Rosario 20
   Total 55

Oportunamente se adjuntará nómina y firmas de estos estudiantes, los cuales han manifestado su propósito de inscribirse en la Universidad Nacional de Cuyo si la Escuela de Arquitectura se trasladase a Mendoza.
En resumen, los estudiantes mendocinos solos, asegurarían ya una inscripción mayor que la actual, máxime si se considera que, establecida la Escuela de Arquitectura en esta ciudad, todos aquellos estudiantes de nuestra provincia que se han visto precisados a residir en otros lugares por razones de estudio, ingresarían, sin duda, en la Escuela con asiento en Mendoza, y que además la inscripción se vería aumentada por una gran cantidad de personas que, por causas de fuerza mayor, se han visto imposibilitadas para continuar estos estudios. Tenemos, además, la seguridad de que una gran cantidad de los estudiantes sanjuaninos seguirían cursando en nuestra Escuela, puesto que los motivos que aconsejan el traslado de la misma, resultarían también beneficiosos para ellos, ya que las condiciones de vida y hospedaje que puede asegurar Mendoza no adolece de los inconvenientes que se presentan en San Juan.

b) *Futuro.*

La provincia de Mendoza tiene actualmente una población de 700.000 habitantes aproximadamente, de los cuales más de 300.000 están reunidos en el grupo urbano del Gran Mendoza.
En San Juan la población de la provincia es aproximadamente de 300.000 y la reunida en la ciudad capital y suburbios alcanza a 82.000.
A esta situación demográfica responde también la de la población escolar, que debe tenerse en cuenta para previsiones futuras de la Escuela de Arquitectura, a la cual concurren los egresados de los Institutos Secundarios y de Escuelas Especiales, como la de Artes Plásticas de la U. N. C. y de Bellas Artes de la provincia de Mendoza, total de Institutos que, lógicamente, son mucho más numerosos y concurridos que en San Juan.
Los datos precedentes muestran que el desarrollo de la Escuela podrá realizarse en Mendoza con perspectivas mucho más alentadoras que en San Juan, si se lo basa sobre el criterio sano y concreto de la posible población escolar.

(Continúa en la pág. VI)

PARA LA BUENA CONSTRUCCION TODO Y TODO DE LO MEJOR

ASBESTO CEMENTO Eternit

Chapas lisas y acanaladas - Accesorios para techos, sombreretes, claraboyas, etc. - Caños para ventilación, desagues cloacales, canalizaciones y aguadas Tanques redondos, cuadrados y aprobados por O. S. N. - Tanques australianos - Cámaras Sépticas - Interceptores de grasa - Piletas de natación - Conductos para humo, aire, etc. - Canaletas de desagüe - Viviendas económicas.

COCINA A GAS **"ARTHUR MARTIN"**
CALEFONES **"KREGLINGER"**
a gas manufacturado, natural y envasado

COCINAS Y ESTUFAS A KEROSENE **"KREGLINGER"**

PISOS PLASTICOS **"FLEXIPLAST"** y **"PISOPLAST"**

KREG-O-FALT

Techados y fieltros asfálticos, pizarras mineralizadas, IMPERMEABILIZACIONES ASFALTICAS: venta y colocación. Juntas de dilatación de todas clases.

KREG-O-TEX

Materiales aislantes de calor y frío, para cielorrasos, paredes y para corrección acústica. HARD BOARD de todas clases. Asesoramiento técnico para la colocación de estos productos.

AZULEJOS DE CAOLIN **"SAN LORENZO"**

OPALINAS **"HURLINGHAM"** verde, blanca y azul.

METAL DESPLEGADO **"KEY LATH"**

CHAPAS ASFALTICAS **"ONDALIT"**

VENTA-ASESORAMIENTO-COLOCACION

KREGLINGER LTDA.

Cía. Sudamericana S.A.

Chacabuco 151 - Bs. As. - T. E. 33-2001

NOTA ENVIADA...

(Viene de la pág. IV)

Por otra parte, se estima que debe tenerse en cuenta la necesidad de eliminar los inconvenientes que el cursar una carrera puede crear para el estudiantado, más todavía cuando tales inconvenientes se traducen en mayores gastos y menor aprovechamiento del estudio.

Desde tal punto de vista, al ser la proporción demográfica Mendoza-San Juan aproximadamente de 3:1 se realiza la injusticia de obligar a 7 de cada 10 estudiantes a gastos improductivos en contraste con la sana política de re-estructuración económica emprendida por el Gobierno de la Revolución.

II. Aporte del ambiente a la Escuela.

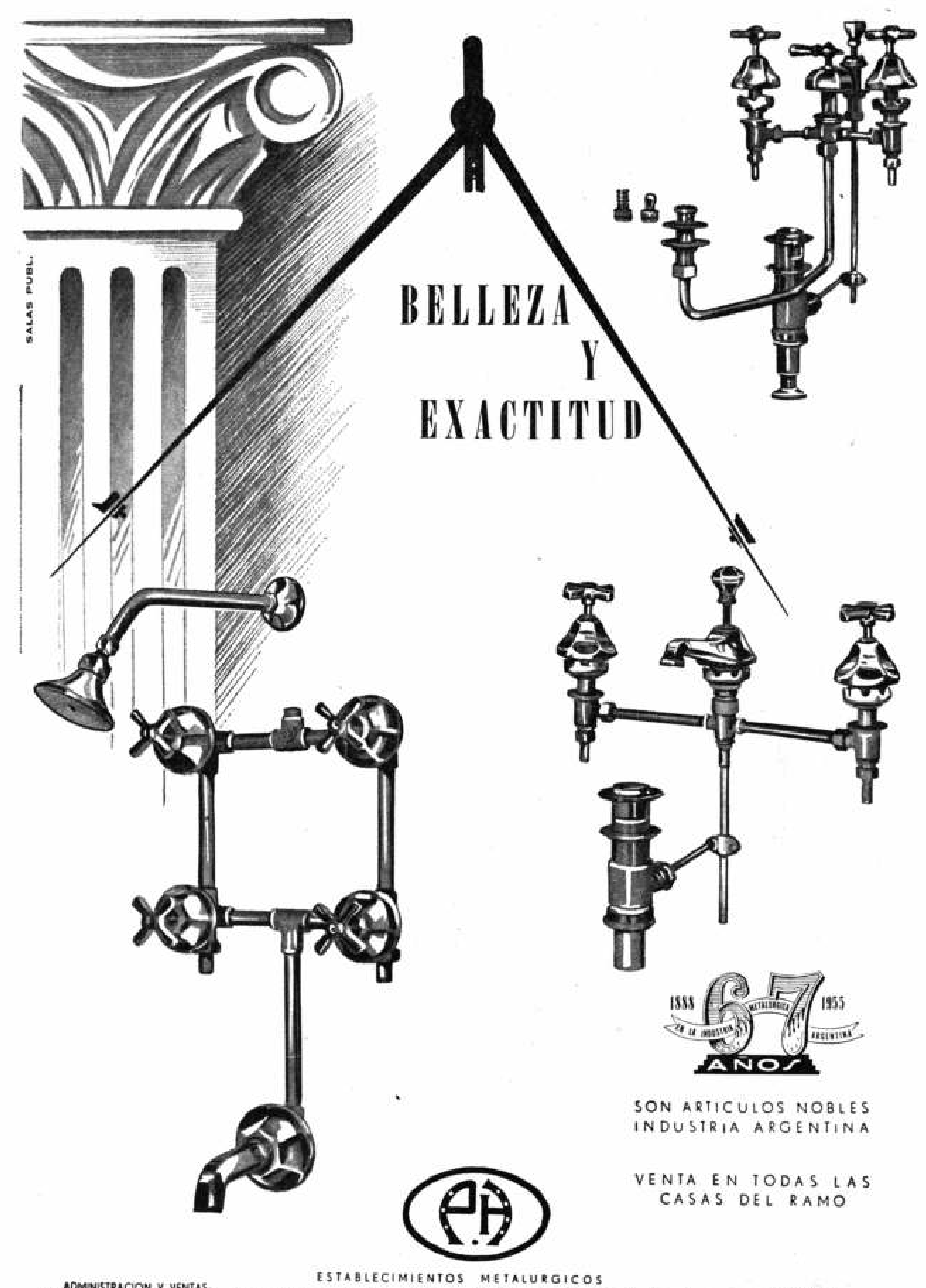
a) *Cultural.*

Al radicarse la Escuela en San Juan se hizo notar la oportunidad de unirla con la Facultad de Ingeniería y hasta con la economía representada por la posibilidad de dictar cursos en común. Ese enfoque, a menos de no ser dictado por motivos de carácter contingente, muestra un total desconocimiento de lo que es la carrera de Arquitectura y Urbanismo. El hecho de que algunos ingenieros se dediquen a la construcción de edificios y en algunos casos también al proyecto, aun sin tener la preparación necesaria, no debe producir confusión entre dos carreras que tienen finalidades, métodos y enfoque cultural muy diferentes. Por una parte, se tiene al ingeniero

(Continúa en la pág. VIII)

NOTA ENVIADA...
(Viene de la pág. VI)

con su preparación de tipo científico-técnico, formación apta y adecuada para el análisis dirigido a la aplicación de conocimientos exactos y definidos en sectores bien delimitados: de la mecánica a la química, de la explotación de minas a la electrotecnia, de la hidráulica a las obras viales.
Por otra parte, está el arquitecto, con su preparación de tipo humanístico y artístico, formación para la síntesis, elaboración de los conocimientos técnicos adecuados para una finalidad que trasciende la técnica y se dirige al bienestar del hombre en lo físico como en lo espiritual y social, y se manifiesta en un campo que abarca desde la decoración de interiores al urbanismo, de la casa obrera hasta el monumento, de una escenografía hasta el proyecto de un parque. Una prueba concreta del acierto que significa delimitar los campos de estas carreras es el hecho de que tanto en las Universidades del país como en las extranjeras las dos carreras se desarrollan separadamente. Esto ha sido contemplado por el Superior Gobierno de la Nación que, por decreto, ha separado la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires de la Facultad de Ciencias Exactas, para elevarla al rango de Facultad.
También en San Juan, después de una primera ex-
(Continúa en la pág. X)


SALAS PUBL.
BELLEZA
Y
EXACTITUD
1888
1955
67
EN LA INDUSTRIA METALURGICA ARGENTINA
AÑOS
SON ARTICULOS NOBLES
INDUSTRIA ARGENTINA
VENTA EN TODAS LAS
CASAS DEL RAMO
P.H

NOTA ENVIADA...

(Viene de la pág. VIII)

periencia se notó la necesidad de una autonomía, de tal modo que materias como las Matemáticas se dictan ya por separado y han quedado comunes tan solo cuatro cursos sobre veintisiete, y eso con carácter transitorio, por la dificultad de conseguir otros profesores y por el número reducido de alumnos en algunos de ellos.

Por tanto debe concluirse que la comunidad de vida con la Facultad de Ingeniería no ofrece ventaja alguna para la Escuela de Arquitectura. Más bien, Arquitectura, por su carácter humanístico, artístico y social, debería mantenerse en contacto con Instituciones Universitarias de tal orientación como ser las de Artes Plásticas, las de Historia, las de Investigaciones Sociales, Económicas y Estadísticas; y con otros Institutos particulares que tengan intereses afines. Todas estas Instituciones se encuentran en realidad radicadas en Mendoza y muy escasamente representadas en San Juan.

Tampoco debe descuidarse el aporte del medio en lo que se refiere a la facilidad de contacto con personalidades de otras ciudades o regiones; en este sentido Mendoza ofrece condiciones excelentes, por ser un lugar de paso, de tránsito internacional, por la mayor facilidad de comunicaciones a los principales centros de cultura del país y de Chile, mientras que San Juan se encuentra en situación total-

(Continúa en la pág. XIV)



Los mejores caños para aguada los fabrica

Eternit

Agua límpia y abundante

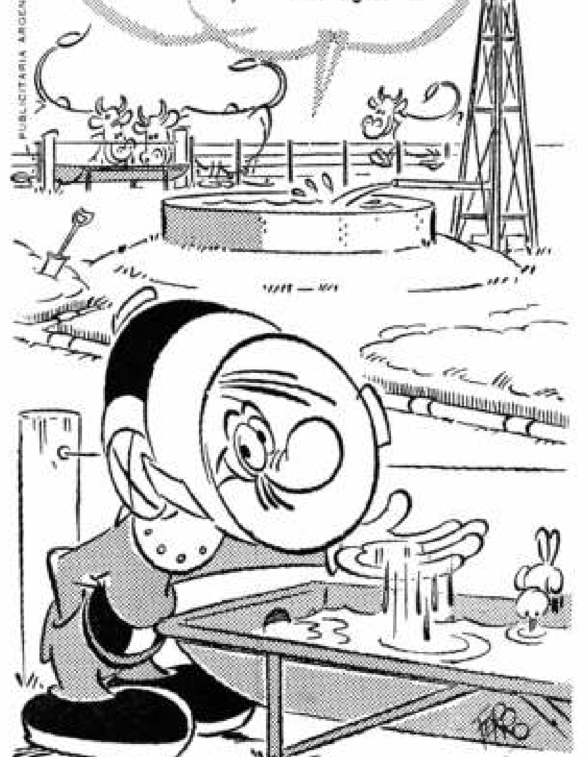
Conservan siempre su caudal inicial

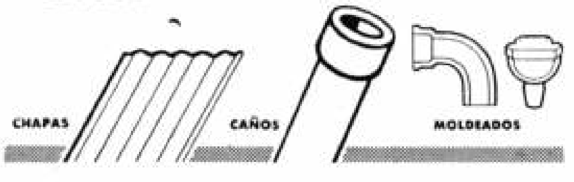
Son inoxidables

Fácil colocación

No se producen incrustaciones

Inatacables por aguas y terrenos agresivos





2 JOYAS

DE LA INDUSTRIA ARGENTINA AL SERVICIO DEL

GAS ARGENTINO

Confort en el baño

COCINAS Y CALEFONES

DANTE martiri

INDUSTRIA ARGENTINA

Confort en la cocina

Gas manufacturado
Gas envasado
Gas natural

11 años al servicio del gas en todo el país

EXPOSICION Y VENTAS • CASA CENTRAL • GALLO 350
SUCURSALES: LIBERTAD 120 • CABILDO 1501 • BS. AIRES


PRODUCTOS NOBLES
PARA UN MEJOR VIVIR
Tanto en la ciudad como en el campo, el progreso tiende a mejorar las condiciones de vida de la comunidad. Para lograrlo, es necesario, además del esfuerzo de los hombres, contar con materiales que reúnan excelentes condiciones de calidad, seguridad y uniformidad.
Es por ello que los productos de fibrocemento "MONOLIT", son los preferidos por los profesionales que conocen sus múltiples ventajas por propia experiencia.
MONOLIT
COMPAÑIA FIBROCEMENTO
MONOLIT
S. A. INDUSTRIAL Y COMERCIAL
FABRICA EN SAN JUSTO, PROVINCIA DE BUENOS AIRES
DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:
CHACABUCO 132
TAMET
BUENOS AIRES
Solicite MONOLIT a su proveedor. Es el material de fibrocemento que rinde "un poco más".

NOTA ENVIADA...

(Viene de la pág. X)

mente apartada con respecto a las comunicaciones y a la vida cultural de otros centros.

b) *Aporte natural y residencial.*

El clima mendocino, uno de los mejores de la República, permite una dedicación en los estudios más permanente y llevadera que en San Juan y, por consiguiente, un mayor aprovechamiento en las tareas estudiantiles.

Estimamos que este factor merece más consideración del que se la acostumbra a dar y nuestra opinión está respaldada por los estudios completos y muy conocidos sobre las relaciones entre clima, terreno y vida humana que son materias de la geografía humana y de la geografía de la historia, que tiene gran importancia para explicar la formación y el progreso de las culturas de la civilización.

En un punto de vista más delimitado cabe también destacar las ponderables condiciones que ofrece Mendoza para el alojamiento tanto de estudiantes como de profesores, las que no existen en San Juan.

c) *Profesional.*

Un elemento de importancia primordial para la formación del estudiante de Arquitectura es el contacto con el medio profesional desarrollado, que permita el intercambio entre personas de mayor experiencia y los que recién se acercan a las disciplinas de la Arquitectura.

En la actualidad hay en Mendoza más de cuarenta Arquitectos que desarrollan actividad profesional en forma privada o pública y están reunidos en la Sociedad de Arquitectos, Divisional Mendoza, en la que también pueden participar los estudiantes, análogamente a lo que pasa en las obras Divisionales de la Sociedad, que tiene su sede Central en Buenos Aires y filiales en Córdoba, Tucumán, Rosario, etc. En San Juan el número de Arquitectos no pasa de diez y no hay ninguna Asociación local o nacional. Interesa también tener en cuenta el volumen de obra que se realiza en una ciudad, por la enseñanza permanente que de ella puedan recabar los estudiantes. A pesar de la situación de Reconstrucción de San Juan, el volumen de obra es mayor en Mendoza, por su población, como resulta de las estadísticas.

Debe valorarse también la oportunidad de trabajar en los estudios profesionales que en un medio desarrollado se le ofrecen al estudiante, proporcionándole la oportunidad de aprender y al mismo tiempo conseguir recursos económicos que le ayuden a mantenerse sin pesar sobre la economía de la Universidad ni de sus hogares, evitándose así que el estudio se realice en función de privilegios y no de vocación.

(Continúa en la pág. XVIII)

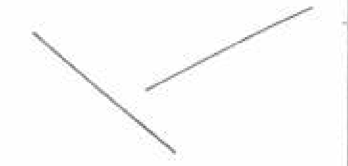
n

NUESTRA ARQUITECTURA - Noviembre 55 - Año 26 - Nº 316
Revista mensual editada por: EDITORIAL CONTEMPORA S. R. L.
Capital $ 102.000.-
director: Raúl H. Burzaco
Sarmiento 643 - Buenos Aires
Teléf. 31, Retiro 1893 y 2574



TARIFAS: Ejemplar suelto en la Argentina: **$ 10.—**; en el extranjero: **$ 15.—**.
La suscripción anual en la Argentina: **$ 90.—**; en el extranjero: **$ 160.—**.
REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL Nº 485.733

SUMARIO



A los lectores

Nos ha tocado vivir un año glorioso para la historia de nuestra Argentina; un año revolucionario en el más exacto sentido de la palabra, en fin, el año por todos esperados...

Pero —y no podía faltar—, para las publicaciones periódicas del tipo de la nuestra, tales acontecimientos, por gloriosos que resulten, traen consigo numerosos contratiempos que acaban por demorar la aparición de la revista —nosotros no podemos suprimir un número y aparecer con el siguiente—. Es cierto que dos meses no es mucho tiempo, pero cuando se trata de recuperarlos encontramos que los cajones del escritorio están vacíos, y es sabido que el material no "surge" en este país, donde se construye bastante poco. A pesar de todo esperamos estar en fecha a mediados del año 56.

Ahora bien, no sólo en la aparición periódica nos vemos obligados a fallar: habíamos prometido publicar en el número de Diciembre 55 las bases del concurso de proyectos sobre la Vivienda Familiar; será imposible hacerlo. Esto no quiere decir que se haya descartado la posibilidad de organizar dicho concurso, por el contrario, estamos empeñados en llevar adelante la "idea", y es posible que en los próximos tres meses demos a publicidad las bases, reglamentos y premios del citado certamen.

Hablemos, por fin, de algo más próximo. A partir del mes que viene Nuestra Arquitectura contará con una sección más: "la página polémica". Estará formada por las cartas que nos envíen los lectores; desde ya cartas "polémicas", en el justo sentido de la palabra... Hace tiempo que venimos recibiendo sugerencias con respecto a la inclusión en nuestra revista de una página para el lector; pero nos sentíamos remisos, por considerar de éxito improbable tal sugerencia. Ahora, luego de mucho pensarlo, creemos llegada la oportunidad de iniciar dicha sección; los lectores tendrán la última palabra, de ellos depende el éxito de la "página polémica".

Agotadas nuestras buenas intenciones, ahora les toca a los arquitectos argentinos, en este año que se inicia, prometerse hacer más y mejor jor arquitectura, buscar nuevas soluciones, lograr el nivel ya alcanzado en otros países.

Fotos GOMEZ

Frente N. E.

CASA DE UN ARQUITECTO

JUAN A. CASASCO, Arq.



Esta obra del Arq. Casasco refleja las inquietudes del proyectista que ha volcado en su propia casa una gran cantidad de detalles y materiales nuevos en el país. La aplicación de nuevas técnicas en un medio como el nuestro exige muchos sacrificios, de allí que esta vivienda represente una pequeña avanzada en el medio, y su crítica redundará en beneficio de los que se detengan a estudiarla.

El programa era simple: un espacio que permitiera alojar cómodamente al arquitecto, su esposa y dos hijos varones pequeños. Las distintas inquietudes de los dueños de casa, artesanía y artes plásticas hizo necesario disponer un garage-taller con mucha luz, un estudio con vista al parque y cuarto oscuro anexo, un living-comedor con vistas a la terraza y al jardín para poder controlar los juegos de los niños.

Un árbol añejo (araucaria-brasiliensis) determinó en ciertos aspectos el partido adoptado, el resto responde a visuales, función y orientación adoptada. La planta consiste en un gran cuadrado de 8 x 8 metros en dos niveles, con un anexo de servicio de 4 x 8 metros aprox., en planta baja. El módulo adoptado de 4 x 4 metros es económico y fácil de realizar, las losas de techo y entrepiso son del tipo "flat-slab" con columnas compuestas, hierro y muros portantes de ladrillos, solución que en este caso y en nuestro medio (medianeras macizas) era la más aconsejable. En principio el arquitecto proyectó una vivienda en tres plantas con estructura enteramente de hierro; pero su realización estaba erizada de dificultades técnicas y de artesanía, resultando el costo de tal estructura el doble que el de la adoptada en el proyecto definitivo.

La parte funcional de la vivienda responde a las necesidades

psicológicas de sus moradores, la plástica fué condicionada a la zona, a la idiosincrasia del vecindario. Una vivienda más vidriada y con un plano más libre hubiese sido lo ideal para el arquitecto y su esposa; pero habría resultado una solución falsa en ese medio físico y social.

La tradición de San Isidro se dejó ver sutilmente en el tratamiento de los muros exteriores, rústicos, de ladrillo con juntas desparramadas (a bolsa) y blanqueados.

La estructura mixta de muros portantes, columnas y losas planas, sin viga alguna, permitió el libre juego de planos y la creación de espacios y visuales a los parques vecinos. Los muros portantes se trataron con colores suaves y en general el prisma simple de la vivienda se destaca entre los árboles que lo valorizan y protegen del sol estival del N.E. y N.O.

Materiales empleados.

MUROS: de ladrillo común con juntas desparramadas, blanqueados exteriormente, revocados interiormente con hidrófugo y 4 cm. de mortero de vermiculita gruesa, estucados con yeso al igual que los cielo rasos, y protegidos sus ángulos expuestos con guardacantos de hierro.

ESTRUCTURA: Muros portantes y columnas de hierro "Starcolum" con perfiles compuestos por cuatro ángulos y planchuelas continuas soldadas y con relación de esbeltez óptima, coronadas con un capitel de diseño especial de la Ing. **M. C. Agostini**, de probada eficiencia en obras públicas contemporáneas realizadas por Casasco (ver detalle del capitel en la página 336).

ENTREPISO Y TECHO: Losas "flat-slab" de hormigón macizo, planas, con vigas-placa de armadura de compresión. El tanque de agua —terror plástico de los arquitectos— es un pequeño prisma cuya presencia se acusó revistiéndolo de veneciano celeste rectangular apaisado. Dado el estado de provisión de agua actual en el Gran Buenos Aires, no hubo otra solución que tener una reserva de 1500 litros, lo que probó ser una buena previsión.

CONTRAPISOS: En planta baja son de cascotes en seco con alisado hidrófugo y manto de mortero anticondensante de vermiculita gruesa, que garantizó un invierno con pisos secos a pesar de la proximidad del río (500 mts.) El entrepiso es del tipo "flotante" con mortero de vermiculita de grano fino, que asegura una absorción acústica eficiente.

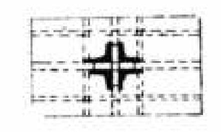
PISOS: Parquet de guatambú estacionado en planta alta y living-comedor, colocado "a la inglesa", el resto es de mosaicos cerámicos tipo Ligure de 7 x 14 cmts., colocados en forma símil y con mezcla excenta de arena, para evitar exudaciones salitrosas, se reemplazó la arena con vermiculita y se incrementó el dosaje del cemento con óptimo resultado de adherencia.

Los zócalos de madera son de roble lustrado natural de 5 cm. de altura, los de mosaicos son cuartas cañas cerámicas adaptadas especialmente y de la misma altura.

CARPINTERIA: Marcos exteriores de incienso amarillo de 2" x 6"; ventanas de aluminio especial (ver detalle) y cristales fijos o corredizos Armourplate (adaptación de un tipo del ingeniero Peretti de perfiles estruídos para transportes); taparrollos exteriores de chapa de hierro BWG 16 e interiores de placa de 20 mm.; marcos de puertas exteriores en carpintería me-



Foto: EDUARDO COLOMBÓ



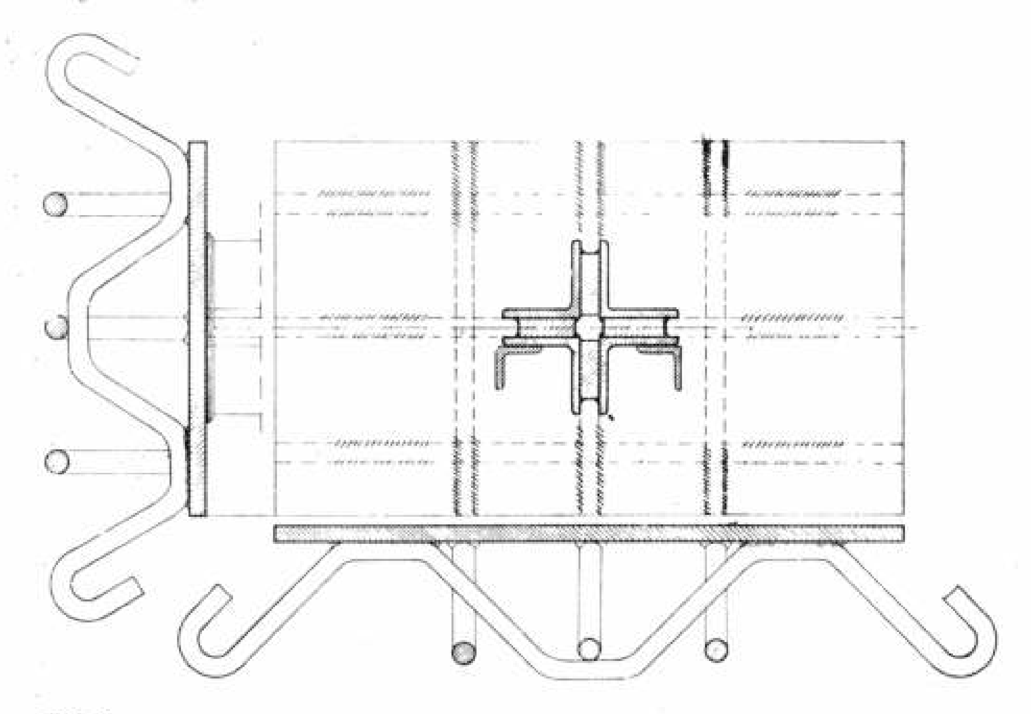


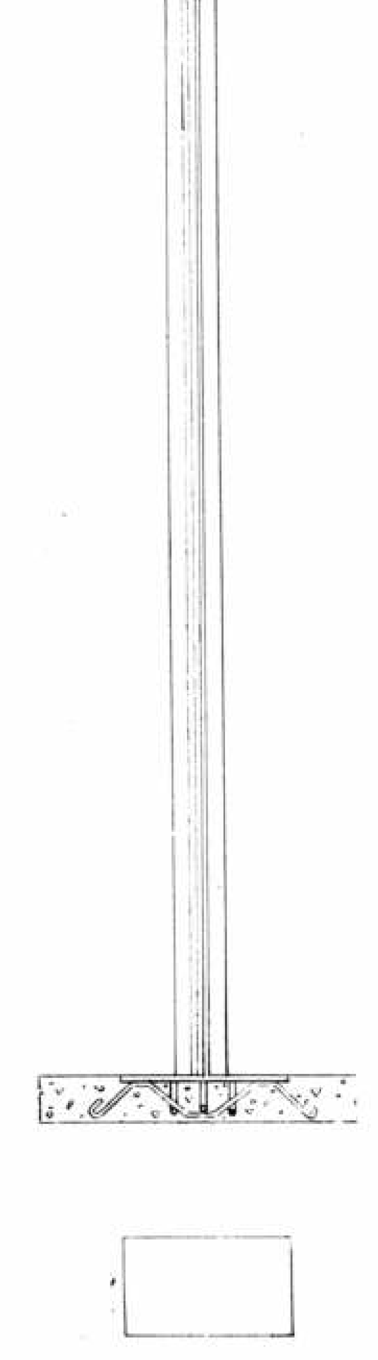
Living visto desde el comedor.



Columna de hierro tipo "Star-colum", con perfiles compuestos por cuatro ángulos y planchuelas continuas soldadas.

Detalle del capitel de la columna (diseño de la Ing. M. C. Agostini).





álica de 40 mm., y hoja de chapa doble **BWG** 16, rellenos de vermiculita grano medio. Puerta de entrada en petiribí natural a tracas, marco y umbral de chapa doblada. Marcos interiores de chapa doblada **BWG**, enterizos de piso a cielo raso y hojas de placas de guatambú natural de 2". Herrajes Alpan y tiradores de diseño especial en platil.

Todos los taparrollos se separan del cielo raso y flotan entre el cristal verde "Solex" templado del montante y los cristales de los ventanales. Esta posición del taparrollo (ver detalle) fué objeto de un largo estudio. Se partió de la premisa fija que debía haber una cortina de enrollar —para lograr privacidad respecto de la calle y protección de los agentes atmosféricos—. La ubicación del rollo de la cortina separado del cielo raso permite una continuidad visual permanente hacia los parques circundantes aun con las cortinas bajas. Los cristales de los montantes son verdes Solex atérmicos y polarizantes, y en la práctica la luz que penetra permanentemente por ellos no resulta molesta. Se pensaba colocar una cortina de enrollar de aluminio especialmente estruido y anodizado, pero se deshechó por su elevado costo, dado el gran tamaño de las aberturas a cubrir (4 metros x 2,60 m.), por el ruido que producirían las tablillas con el viento, etc...., en cambio se adoptó una cortina de tablillas de palo blanco elegido, con ranuras de ventilación especiales.

La planta baja posee ventilaciones fijas en la parte inferior de los ventanales y con ventiletas interiores de placa de guatambú natural y mosquitero exterior fijo. El sistema de ventilación obtenido es óptimo, pues se produce un movimiento ascendente de aire sin corrientes, y al estar ubicados todos los montantes de la casa a ras del cielo raso la capa de aire caliente próxima al techo se elimina por ventilación cruzada y constante por encima del plano habitable.

MUEBLES FIJOS: En toda la casa se emplearon marcos, hojas de puertas e interiores de guatambú natural, y en la cocina, a título de ensayo, se utilizaron placas de guatambú con una capa de melamina tipo Fórmica ejecutada en el país y que a la vez protege y realza la madera, siendo su superficie prácticamente indestructible. Las mesadas de la cocina son de acero inoxidable y fórmica roja, lo mismo que la mesa del comedor diario. El comedor diarió fué provisto de un armario poco profundo con una tabla rebatible y accesorios para planchar. Además, sobre cada plano de trabajo se colocaron luces directas y toma-corrientes para los accesorios mecánicos de la cocina de hoy. Junto a la pileta lavaplatos —doble— se instaló un lavaplatos mecánico y se previó la futura instalación de un triturador de desperdicios. La heladera se ubicó en un nicho que a la vez encierra la biblioteca culinaria, la radio y un escritorio anexo para el ama de casa. En planta alta el dormitorio de los niños posee un cuarto ropero de gran capacidad y el estudio otro, adaptado a cuarto oscuro. El resto de la casa posee placards de madera de guatambú natural en toda la altura de los locales y con forro e interior de la misma madera.

ESCALERA: En parte es libre, armazón de hierro con huellas de madera e incienso natural, apoyada en el piso del hall por medio de una arandela de hierro y goma maciza y abulonada al descanso intermedio con un método similar, esto sumado a la elasticidad que le brinda el diseño (ver detalle) se obtiene una agradable sensación elástica al ascender por ella. El resto de la escalera es de hormigón armado con huellas de incienso. Este diseño fué posteriormente aplicado por el mismo Casasco a viviendas de una ciudad jardín próxima a la capital.

CALEFACCION: Por radiadores de fundición embutidos; caldera para agua caliente de 25.000 cal.; quemador automático a petróleo con tanque debajo del garage; tanque intermediario de 300 lts. con llave de tres vías, que puede ser alimentado por la caldera de calefacción o por un calefón a gas.

VARIOS: La casa cuenta con 60 bocas de luz, un sistema embutido de red de radio con antena, tierra, parlantes y sistema de alta fidelidad que permite gustar de buena música en las dos plantas del edificio. Todos los tomas-corrientes de la casa se conectaron a tierra como medida de seguridad, y la instalación se dividió en tres circuitos con fusibles automáticos termomagnéticos.

PINTURA: Se emplearon barnices, esmaltes y pinturas murales sintéticas y de una sola marca con los solventes, accesorios e indicaciones del fabricante, lo que permite un control de calidad y eficiencia del material, criterio seguido en toda la obra, en la que el arquitecto aplicó materiales y técnicas nuevas a título experimental, cuyos resultados le servirán para mejorar los diseños de sus obras futuras.

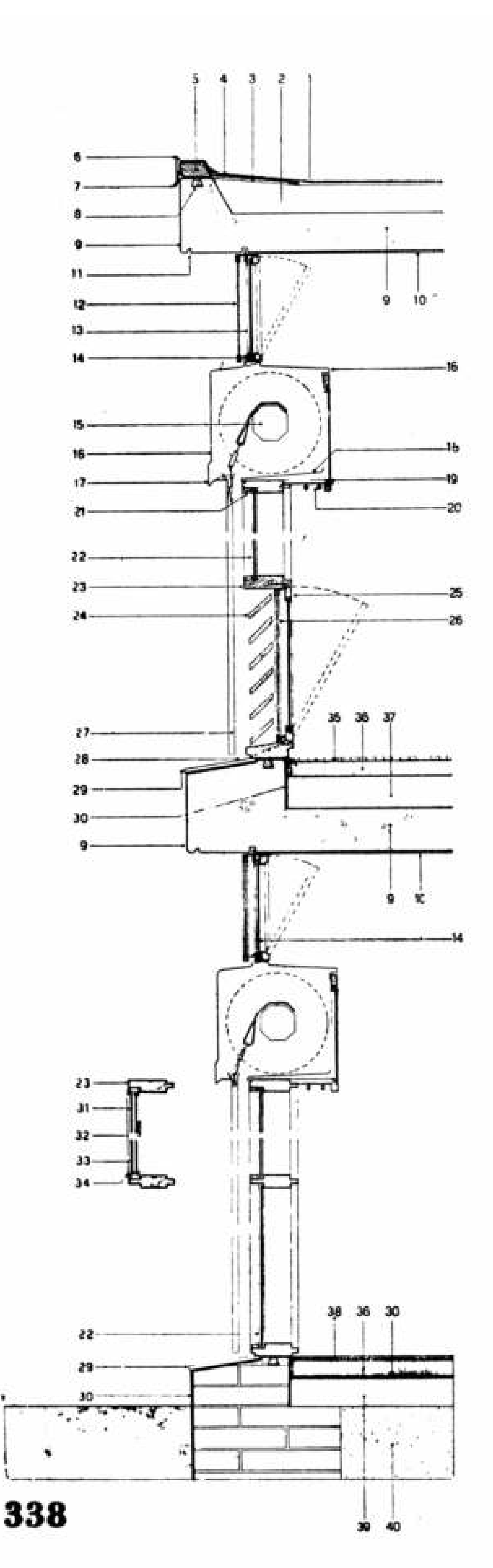
Foto E. COLOMBO



Fotografía nocturna del living-comedor.

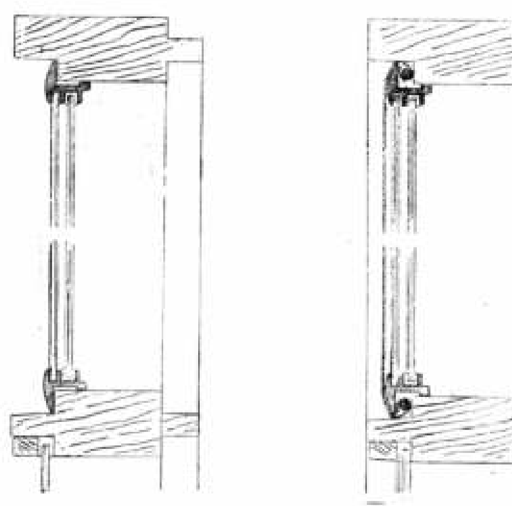
Comedor visto desde el living.





CORTE DEL FRENTE N.E.

1. *Pintura blanca mineral.*
2. *Hormigón de vermiculita, grano grueso.*
3. *Techado armado: amianto-algodón-asfalto.*
4. *Granza de mármol blanco, grano 1 al 3.*
5. *Dormido de cedro.*
6. *Cenefa y babeta de zinc.*
7. *Goterón.*
8. *Taco de pino creosotado.*
9. *Losa plana de techo (Flat Slab), hormigón armado aparente.*
10. *Cielo raso de yeso.*
11. *Goterón de chapa galvanizada doblada, BWG-20.*
12. *Mosquitero de alambre galvanizado.*
13. *Cristal Solex templado.*
14. *Montante a simplón.*
15. *Cortina de enrollar, palo blanco.*
16. *Taparrollo integral, chapa BWG-16.*
17. *Refuerzo taparrollo.*
18. *Desagüe de la cortina de enrollar, chapa BWG-16.*
19. *Taparrollo interior, madera.*
20. *Rieles de las cortinas.*
21. *Contravidrio tipo.*
22. *Cristal.*
23. *Ventanal de incienso natural, 2" x 6".*
24. *Tablillas incienso natural, 1" x 4".*
25. *Ventilación interior, guatambú y terciado marino, 12mm.*
26. *Mosquitero metálico interior, desmontable.*
27. *Guía de la cortina de enrollar.*
28. *Desagüe.*
29. *Baldosas cerámicas, 14 x 28.*
30. *Capa hidrófuga.*
31. *Cristal Armourplate fijo.*
33. *Mosquitero plástico SARAN, fijo.*
34. *Ventanal Peretti, aluminio estruído.*
35. *Piso de guatambú 3/4" a la inglesa.*
36. *Mortero de vermiculita, grano grueso (anticondensación).*
37. *Contrapiso "flotante" de vermiculita, grano fino.*
38. *Piso cerámico rojo 7 x 14 cm., 3/4" de espesor.*
39. *Contrapiso de cascote en seco.*
40. *Arena gruesa.*



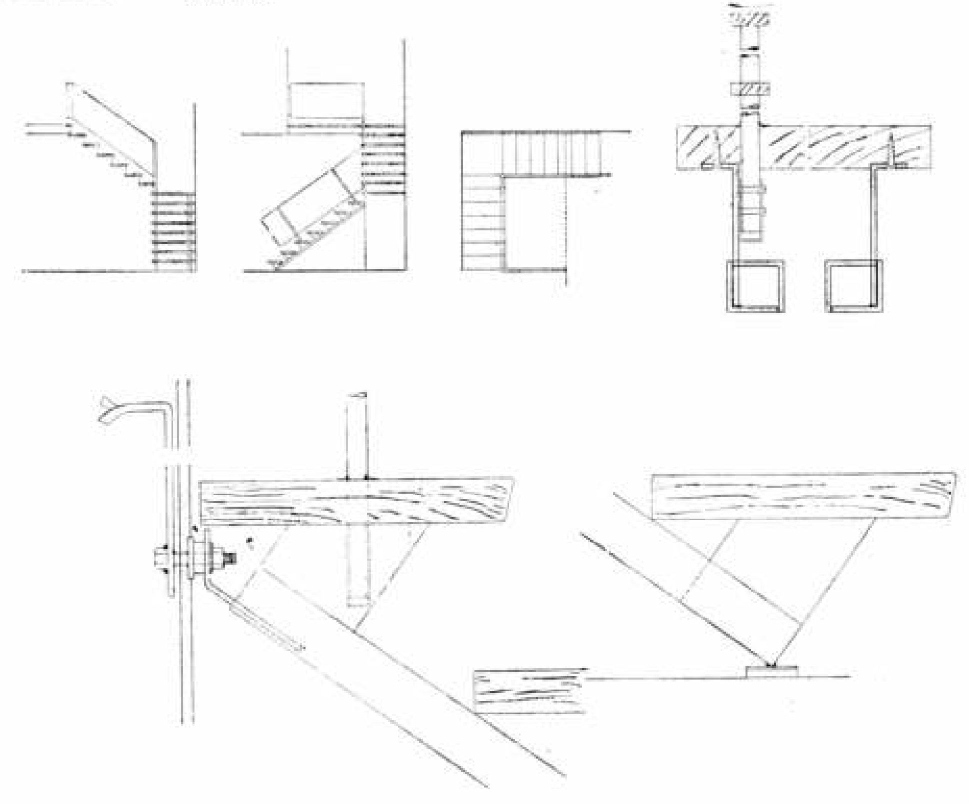
Detalle correspondiente a los números 31, 32, 33 y 34.

Vista de la cocina, a la derecha comedor diario.



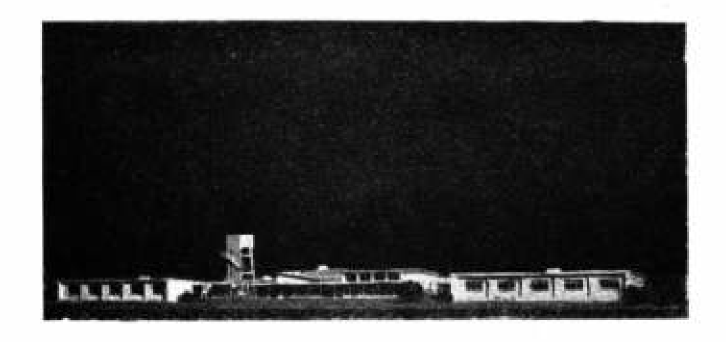


Escalera.



Cortes, planta y detalles de la escalera.

Visión retrospectiva: obras del arq. Casasco (1945-48)



Asilo de Ancianos en Avellaneda (1945), colaboración con Mario Roberto Alvarez, arq.

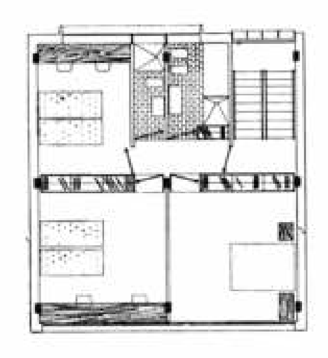


Vivienda en Hurlingham (1947), colaboración con Tulio Martini (h.).

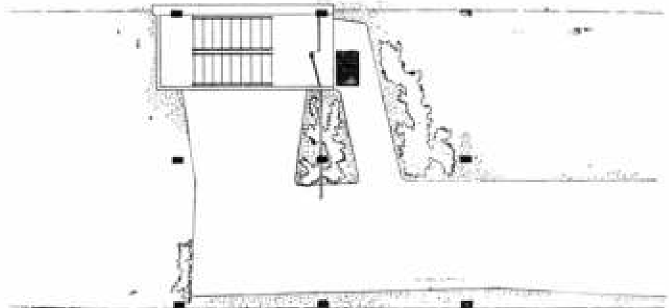


Sector de unidad vecinal en San Justo (1947), con centro comercial secundario.









Vivienda en La Lucila (1948)

LA CONSTRUCCION DE HOSPITALES MODERNOS

ES NECESARIO EL ENFOQUE FUNCIONAL

Como resultado de los progresos realizados en el campo de la medicina, las necesidades de un hospital se han hecho cada vez más severas, en especial con respecto a la planta e instalación.

Para que sea posible preparar un plan realmente adecuado, es necesario, en primer lugar, formular con claridad los requisitos que el establecimiento debe satisfacer. Antes de llegar a determinar el trabajo a realizarse, será indispensable hacer un análisis cuantitativo y cualitativo de la población. Debe recogerse información sobre las dimensiones de la zona y el número de habitantes, la distribución de la población en la zona, los grupos de edades y las ocupaciones de sus miembros. Además hay que llegar a ciertas conclusiones sobre la forma en que la población tenderá a desarrollarse previsiblemente en el futuro (un período de veinte años). Asimismo debe hacerse un análisis de los datos estadísticos relativos al estado de salud de la población. Las comparaciones con áreas similares resultarán particularmente útiles si son incompletas las cifras correspondientes a la zona que se estudia.

Los datos recogidos permitirán determinar el número de camas necesarias, el número de camas para cada servicio y las necesidades relativas a los consultorios externos. En este sentido deben tenerse en cuenta, por supuesto, las facilidades ya existentes.

El lugar más adecuado para el hospital debe establecerse basándose en la distribución de la población en la zona; las exigencias que ha de satisfacer el lugar, el terreno disponible y la red existente de caminos. Debe prestarse especial atención a aspectos tales como: condición del suelo, orientación, viento predominante, interferencia de ruidos, pureza del aire (polvo, humo, etc.). Aparte, debe dejarse margen para futuras ampliaciones.

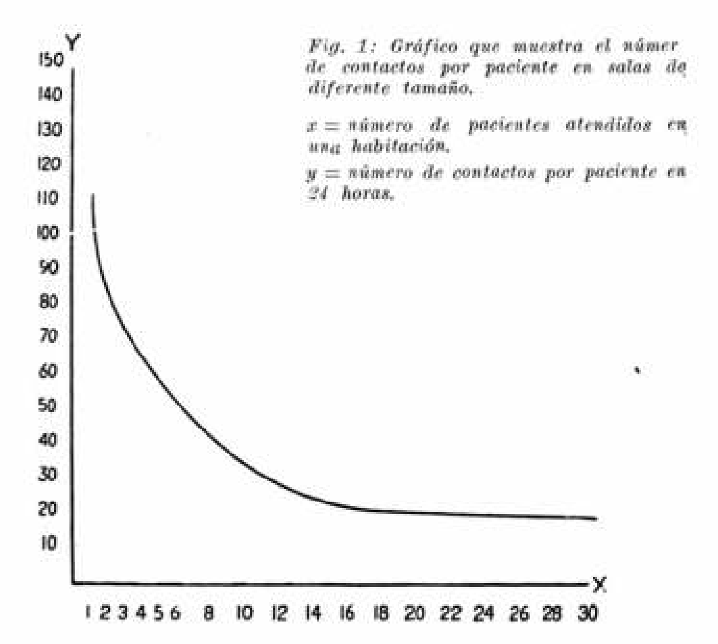


Fig. 1: Gráfico que muestra el númer de contactos por paciente en salas de diferente tamaño.

x = número de pacientes atendidos en una habitación.

y = número de contactos por paciente en 24 horas.

La elección final del lugar no puede hacerse hasta después de fijarse los requerimientos de espacio de los diversos departamentos y haberse tomado una decisión sobre el número de pisos que tendrá el edificio. Si las condiciones de elección son muy limitadas, la decisión deberá basarse en las posibilidades presentadas por el terreno disponible.

Para determinar el espacio exigido por los diversos departamentos será necesario hacer un análisis del proceso que se desarrolla en los mismos. Con la ayuda de este análisis será posible establecer para cada departamento el número de salas necesarias y los requerimientos que deben satisfacer esas salas con respecto a dimensiones, ubicación y equipos. Para la agrupación de las salas dentro del departamento debe disponerse de información respecto de la naturaleza y extensión del tránsito entre las salas mismas y el tránsito hacia y desde el departamento.

Será posible entonces determinar el agrupamiento más adecuado de los diversos departamentos. En este caso habrá que hacer un análisis de la naturaleza y extensión del tránsito entre los distintos departamentos. Debe establecerse qué direcciones de tránsito hay que mantener separadas, y es menester considerar el pro y el contra del transporte horizontal y vertical. En esta etapa puede tomarse una decisión con respecto al número de pisos requeridos y en ciertos casos tal vez sea necesario tener muy en cuenta el área y situación del lugar.

Por último, el plan funcional se produce ordenando sistemáticamente los datos recogidos. En este plan pueden encontrarse —sobre la base, entre otras, de consideraciones sobre tránsito y espacio— los requisitos que deben satisfacer las salas y otras dependencias en relación con el número, dimensiones y condiciones físico-técnicas, así como su interrelación y las consecuencias para la concepción del edificio en conjunto. Además se discuten nuevamente las ventajas y desventajas de las distintas soluciones. Este plan puede servir de punto de partida para el verdadero trabajo arquitectónico, esto es, la preparación de los diseños provisorios y finales.

* * *

Lo antedicho es más fácil de plantear que de realizar, porque cada una de las etapas mencionadas exige esfuerzos muy arduos. Dado que estos problemas se encontrarán a menudo, a veces en otra forma, es posible hacer estudios generales de elementos específicos.

Esto es lo que han hecho en realidad en varios países institutos especializados: por ejemplo, en Estados Unidos, el U. S. Public Health Service; en Gran Bretaña, la Nuffield Foundation; en Suecia, el Centrala Sjukvardsberedningen, y en Holanda, el Bouwcentrum.

Este último instituto ha preparado, en colaboración con expertos, informes sobre todos los servicios hospitalarios. Estas instrucciones contienen información relativa al tamaño, ubicación y necesidades técnicas, de los diversos espacios en los hospitales. Además, se han publicado estudios sobre el tránsito dentro y entre los diversos departamentos, plantas de hospital, aislación sonora, pro y contra de las construcciones de varios pisos o bajas, ventajas e inconvenientes de los corredores simples o dobles, etc. Naturalmente, los informes no contienen soluciones listas de antemano, sino que permiten a los interesados obtener rápidamente un sólido conocimiento sobre el tema.

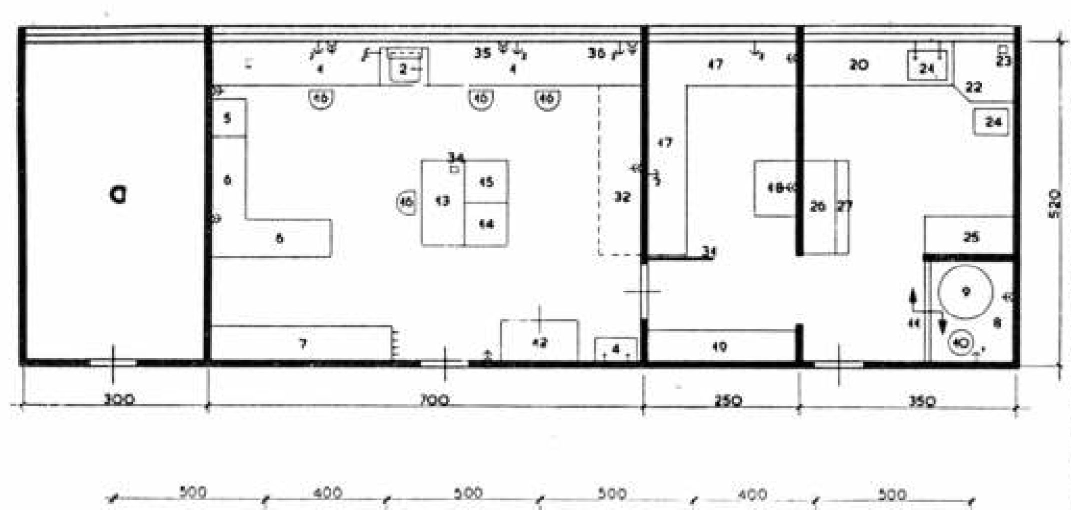


Fig. 2a: Laboratorio bacteriológico para un hospital de 400 camas.

a) Consultorio; 1, banco de trabajo; 2, tanque para colorear elevado; 3, baño de agua; 4, depósito de agua; 5, base baja para centrífuga; 6, lugar para incubadores; 7, armario para materiales; 8, armario de corriente de aire; 9, autoclave; 10, gran aro de gas (aparato de vapor basado en sistema Koch); 11, puertas corredizas; 12, refrigerador de doble puerta; 13, mesa para trabajo de oficina; 14, mesa de recepción para materiales; 15, lugar para fichero; 16, silla; 17, mesa para verter medios de cultivo, altura, 0,90 m., superficie superior de cemento-asbesto; 18, esterilizador de aire caliente; 19, armario; 20, mesa de granito; 21, pileta; 22, piso de piedra a nivel inferior; 23, descarga; 24, sumidero; 25, armario de secado para vajilla de vidrio; 26, armario alto de pared; 27, estante, 0,80 m. de ancho; 31, partición hasta el techo para evitar corriente de aire; 32, espacio libre; 34 lugar para teléfono; 35, toma corriente doble; 36, suministro de gas (la figura indica el número de picos);

Figs. 2 - a, b, c: Ejemplos del trabajo de los grupos de estudio del Bouwcentrum.

Fig. 2b: Departamento de pacientes externos donde 6 especialistas pueden atender simultáneamente sus consultorios.

a, consultorio; a1, pieza oscura; a2, pieza de tratamiento; a3, pieza de reposo; aa2, pieza combinada, consultorio y tratamiento; b, pieza de examen; c, sala de operaciones; d, laboratorio; e, sala de yesos; f, pieza de espera; g, oficina; h, cantina; i, gabinete para limpiar materiales; j, camillas; k, toilets; l, sala de enfermeras; m, sillas rodantes; n, pieza de evacuación de estómago; A, policlínico para casos de otorinolaringología; B, policlínico oftalmológico.

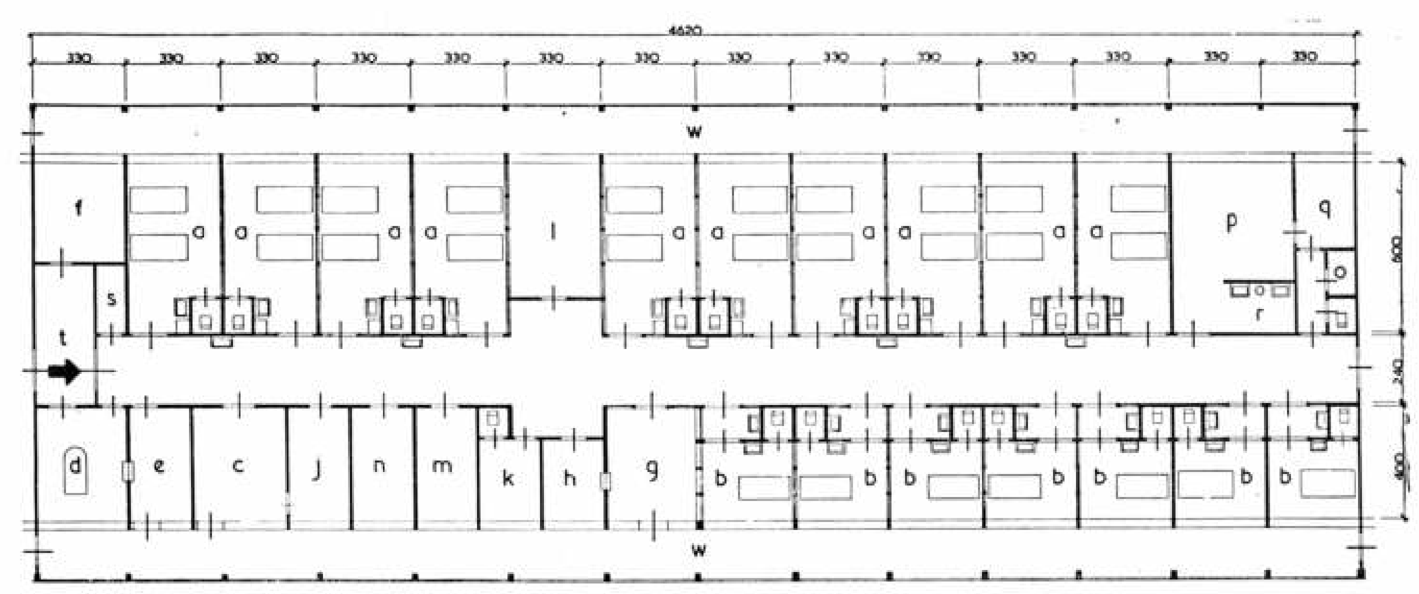


Fig. 2e: Servicio de enfermedades infecciosas.

a, sala; b, pieza de aislación; c, pieza para examen; d, baño; e, desinfección; f, espacio para guardar la ropa de los pacientes; g, cocina de la sala; h, cocina para lavado de vajilla; j, habitación de la caba de la sala; k, vestuario para las enfermeras; l, sala de trabajo de las enfermeras; m, pieza para la ropa blanca; n, espacio para despensa; a, portería; p, sala de operaciones; q, esterilización; r, gabinete de lavado de manos; s, camilla; t, entrada de aire a las salas; w, balcón o terraza.

Sería imposible, dentro de los límites de nuestro artículo, discutir en detalle el desarrollo del plan funcional; sólo trataremos, por lo tanto, algunos de los muchos problemas implicados. Como primer ejemplo tomenos la unidad de atención de internados. Es aconsejable combinar varias salas y las dependencias de servicio asociadas (cocina de las salas, sala de enfermeras, etc.), en una unidad independiente. Debe decidirse sobre el número de pacientes a internarse en la unidad, el número de pacientes por sala o habitación, la ubicación de las salas y el espacio asociado en su relación mutua, etc. En este sentido, se comprenderá que los requisitos de un servicio de ginecología, por ejemplo, son enteramente diferentes de los que presenta uno de cirugía. Las dimensiones de la unidad están determinadas especialmente por factores relacionados con la organización y economía del hospital. Las investigaciones prácticas realizadas han demostrado que para una organización eficiente, que asegura buena supervisión de la caba y la integración más económica del cuerpo de enfermeras, una unidad no debe comprender más de 35 camas.

¿Cuáles deben ser las dimensiones de las salas? La información objetiva con respecto a la distancia requerida entre las camas y otros muebles, puede establecerse fácilmente, como se ha hecho en muchos países. No es tan sencillo decir cuántos pacientes deben alojarse en una sola habitación, pues hay que tener en cuenta las opiniones de tres grupos: pacientes, enfermeras y médicos.

Es digno de tenerse en cuenta que el trabajo del personal de enfermeras está estrechamente asociado con el número de pacientes por habitación o sala. Las investigaciones realizadas por el Bouwcentrum demuestran que el número de veces que una enfermera debe ir hasta una habitación de servicio (y viceversa) por paciente de una sala, es menor cuando los pacientes están distribuídos en grandes grupos. En tanto que la atención de un paciente que está solo en una habitación requiere 113 contactos cada 24 horas, esta cifra es 70 para un paciente en una sala con 28 camas (ver figura 1).

Esto es importante en relación con las distancias que recorren las enfermeras. Mientras en un servicio con salas de 10 camas se camina 1,37 km. por paciente, se comprobó que esta distancia queda reducida a 0,69 km. en el caso de una sala de 30 camas, donde los pacientes disponían de más espacio que en las salas de 10 camas.

Otro punto importante en este sentido es la ubicación de las habitaciones de servicio. La longitud de la ruta de servicio debe ser inversamente proporcional a la frecuencia del tránsito. Estos datos pueden obtenerse por un censo en condiciones prácticas. Un diagrama de frecuencia hecho sobre la base de esta información muestra en forma palpable que el lavadero y la cocina de la sala deben estar en lo posible en una posición central con respecto a las salas.

¿Qué tipo de salas prefieren los pacientes?

Esto puede depender de varios factores, tales como edad, sexo, naturaleza de la enfermedad, posición social, etc. Aun en un pequeño país como Holanda, hay también definidas



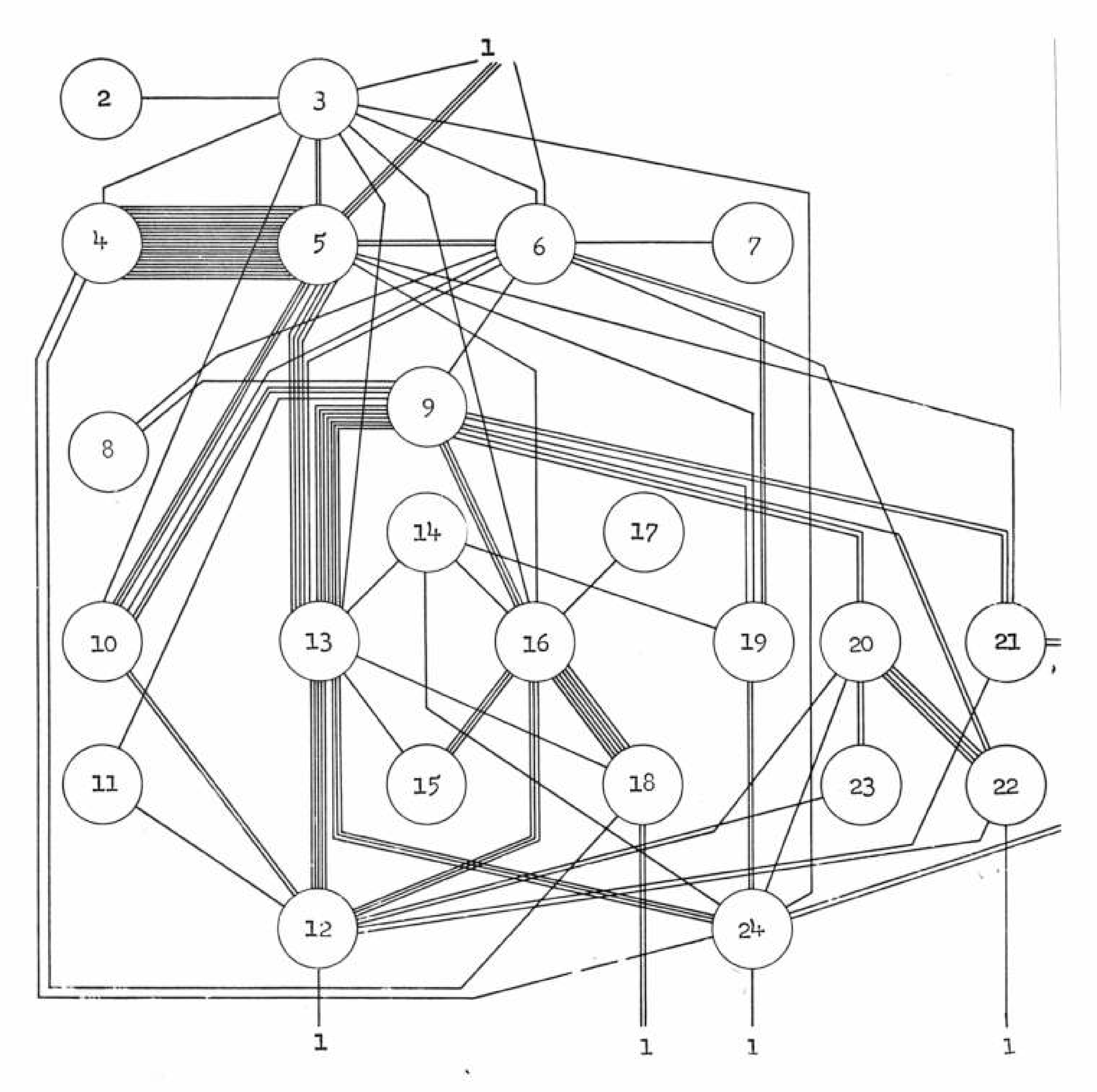


Fig. 3: Análisis del tránsito durante una semana entre los diferentes departamentos en un hospital que funciona en Holanda, con 500 camas.
1, Ciudad; 2, depósito mortuorio; 3, departamento de la ropa blanca; 4, comedor de las enfermeras; 5, cocina; 6, sala de calderas y talleres; 7, capilla; 8, servicio de enfermedades contagiosas; 9, laboratorios; 10, Koch; 11, departamento de externos; 12, radiología; 13, departamento médico; 14, administración; 15, almacenamiento central; 16, servicios de cirugía; 17, director; 18, salas de operaciones; 19, departamento ginecológico; 20, servicio reumatológico; 21, servicio de pediatría; 22, terapia física; 23, sala de fracturas; 24, entrada.

diferencias locales, y por esta razón es aconsejable hacer una encuesta especial para conocer la opinión de la población del distrito correspondiente. En Holanda se han realizado tales encuestas en hospitales situados en distintos lugares del país. En general, los deseos del personal de enfermeras se opone a los de los pacientes. En tanto que las primeras prefieren la sala de gran tamaño, pues ahorra trabajo, los últimos casi siempre son partidarios de habitaciones más pequeñas, de 4 a 6 camas. Algunos médicos no encuentran adecuadas las grandes salas, considerando el riesgo de contagio.

En todos los casos el pro y el contra de las diversas soluciones deberán pesarse cuidadosamente antes de llegar a la decisión final.

Corresponde precisamente a los asesores sobre funcionamiento formular con claridad las ventajas y desventajas.

Lo antedicho ilustra sobre los detallados estudios necesarios para preparar un solo elemento de un departamento. Además, hay aspectos físicos técnicos tales como el acabado del piso, de las paredes, ventilación, aislación, etc., que no caben en el marco de este artículo.

La experiencia ha demostrado que los informes compilados por el Bouwcentrum satisfacen una necesidad largamente sentida, sobre todo porque invariablemente se acompañan con diagramas de la planta, de los cuales se encontrarán ejemplos en las figuras 2a, 2b y 2c.

A menudo resulta muy útil la maqueta de una disposición experimental (ver fig. 4).

La ubicación de los diversos departamentos en su relación mutua merece especial atención. El tránsito de los pacientes externos por las unidades de atención de internados debe evitarse en lo posible. Por esa razón, en general es aconsejable que los departamentos de radiología, terapia física y otros similares, se encuentren entre el ala de pacientes internos y el departamento de pacientes externos, de manera que a los servicios de clínica y de externos se entre por diferentes accesos.

Un análisis cuantitativo del tránsito es indispensable en esta conexión y debe basarse en censos prácticos. Los resultados, incorporados en una sola figura (ver fig. 3) pueden evitar al arquitecto mucho trabajo preliminar. Se ha encontrado que debe prestarse más atención a las ventajas y desventajas relativas que presentan los edificios de varios pisos y los bajos, pues recientes estudios han demostrado que tanto con respecto a los costos de operación como de construcción, debe prestarse seria consideración a edificios bajos para hospitales con una capacidad máxima de 400 camas.

En conclusión, deben dedicarse algunas palabras a la vida de un edificio de hospital. Los hospitales no se construyen para una vida eterna. Constantemente se introducen nuevos métodos de tratamiento, que implican nuevos requerimientos espaciales. No es sorprendente, pues, que en muchos hospitales se efectúen sin cesar trabajos de edificación. Después de un tiempo se hace cada vez más difícil lograr resultados satisfactorios, y por esta razón hay una creciente tendencia a construir hospitales destinados sólo a durar 35 años y que puedan realmente amortizarse por completo en ese período sin perjudicar el patrimonio del hospital. Después de transcurrido ese período ya no es necesario efectuar modificaciones difíciles y costosas, sino erigir un nuevo edificio, que satisfaga los requerimientos necesarios.

Nosotros no construímos hospitales de duración eterna, sino que ofrezcan a los pacientes las mayores comodidades posibles y toda la ayuda que la ciencia médica moderna puede dar.

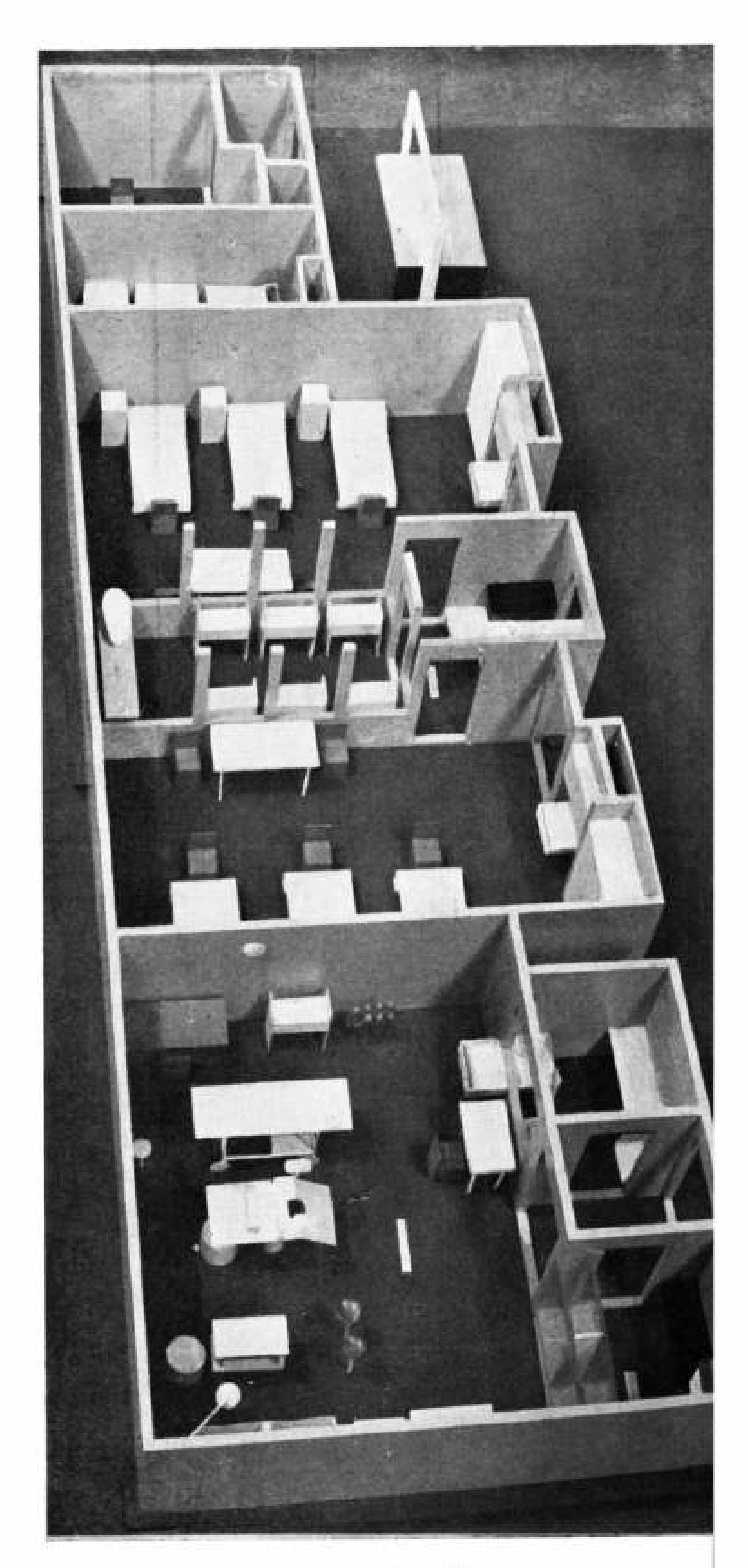
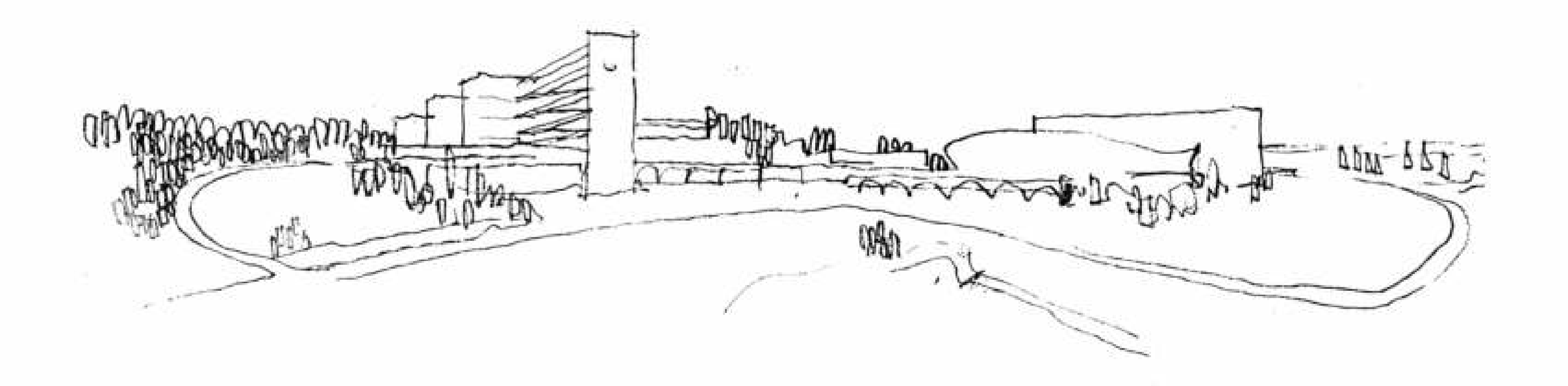


Fig. 4: Modelo de departamento de obstetricia.



UNIVERSIDAD DE SAN MATEO CALIFORNIA

RICHARD J. NEUTRA
ROBERTO E. ALEXANDER
arquitectos

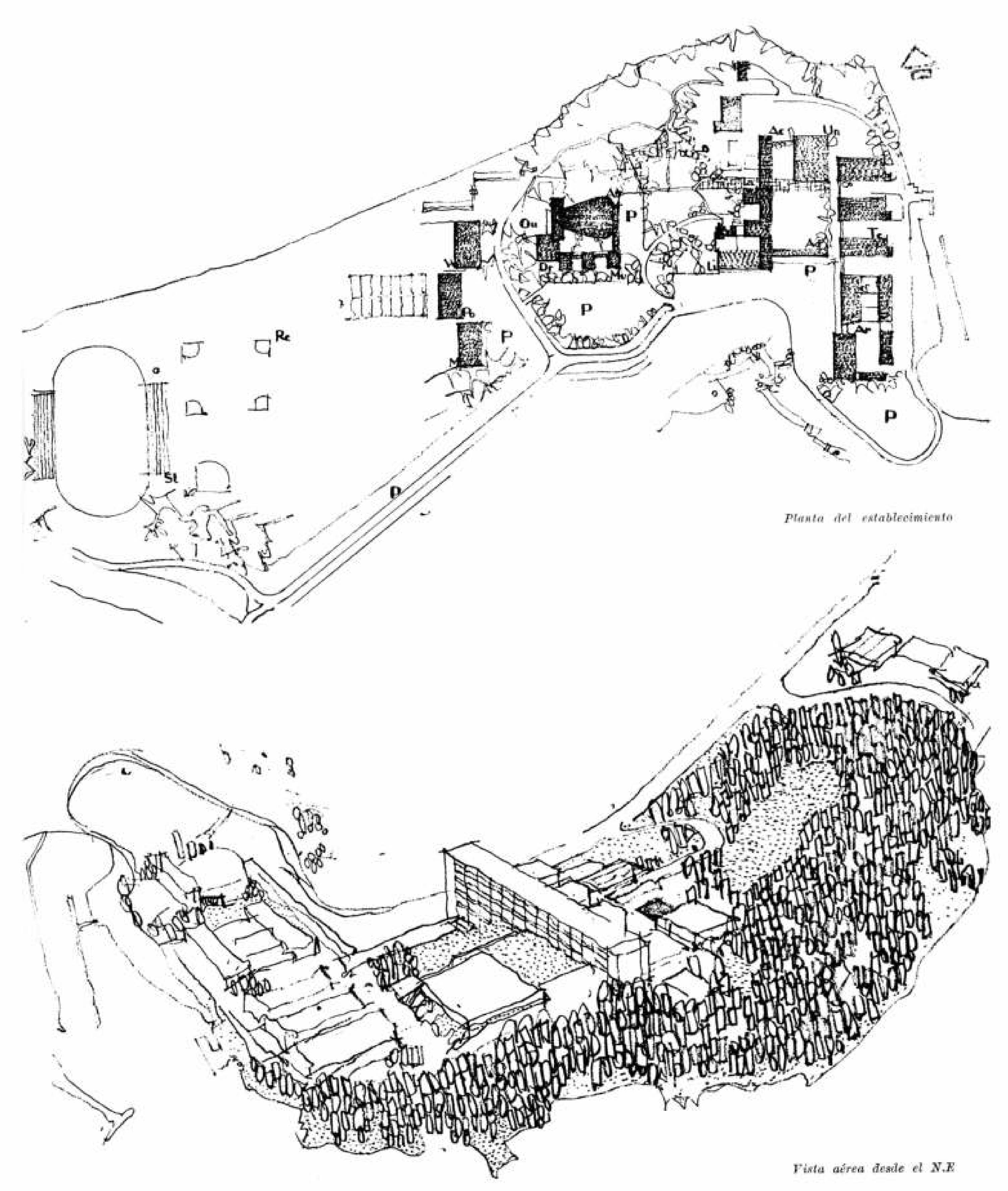
Este proyecto de ocho millones de dólares fué estudiado por los arquitectos durante 2 años. El lugar donde se edificará esta universidad es una península elevada, poblada por altos eucaliptus, que sobresale como un promontorio en las aguas de la bahía de San Francisco. Este terreno (12 hectáreas), por decisión de los proyectistas, debía quedar en lo posible virgen, de ahí la edificación en altura y agrupada hacia el sector no forestado. Saliendo de esta península, hacia el oeste, se adquirieron otras 12 hectáreas con destino a campo de deportes de la Universidad. Adyacente a la península existe un desembarcadero de yates que será utilizado en el futuro por los alumnos de la Universidad y por los ya habituales usufructuarios de la vecina ciudad de San Mateo.

Otra situación de condominio como ésta, fué creada de ex profeso por los dirigentes de la Universidad. El campo de deportes (estadio, piletas de natación, áreas de recreo, etc.) será utilizado indistintamente por los habitantes del condado de San Mateo y por los jóvenes universitarios. Esto, con la finalidad de crear un necesario roce entre estudiantes y gente madura, lo que irá en beneficio de la cultura general de los estudiantes y de la cultura física de los vecinos a la Universidad. También el gran y el "pequeño" teatro del proyecto, la Biblioteca, el Departamento de Arte, el Hall de Exhibiciones y los Negocios han sido estudiados para el uso en común: civiles-estudiantes.

El rasgo central más notable del plan en la limitada península es el edificio alargado que corre de norte a sur, de varios pisos, para estudios académicos. Este posee galerías abiertas y sombreadas y largas rampas de piso a piso para el tránsito de estudiantes, y un grupo de ascensores que sirve a los profesores en el Edificio de Administración ubicado al sur.

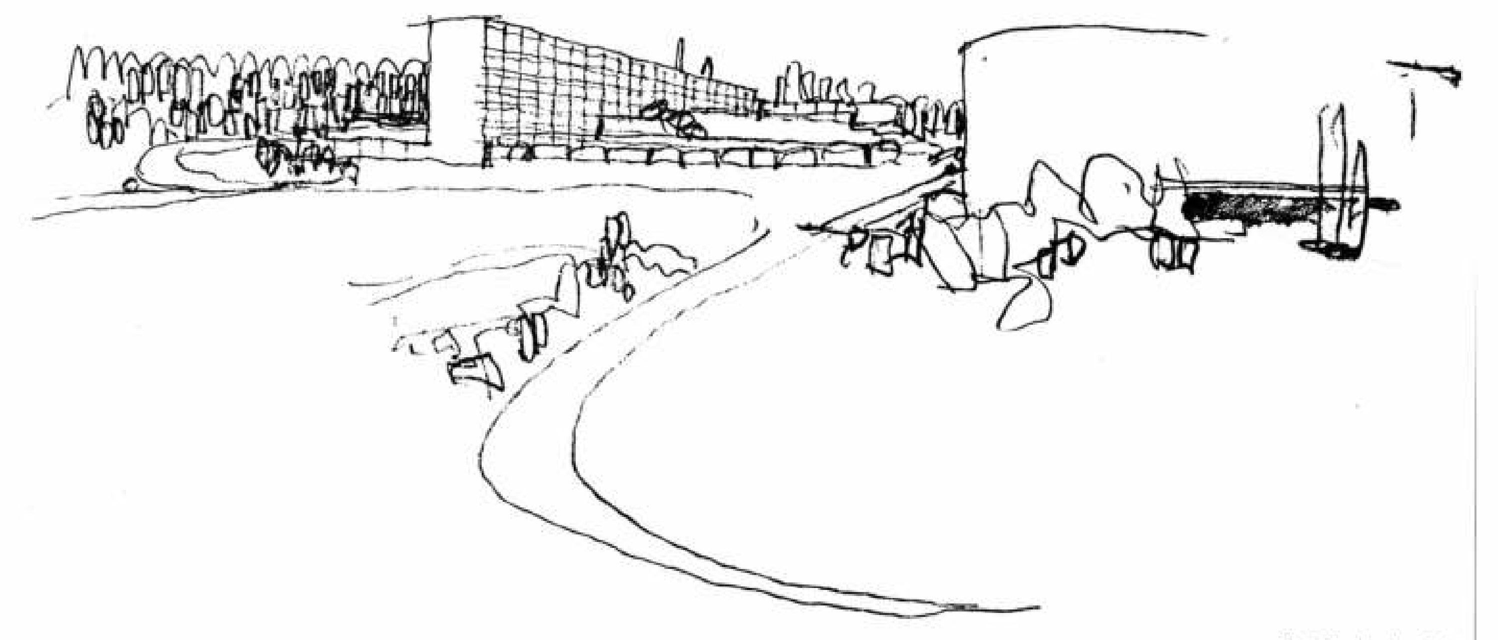
Colaboradores:

Dion Neutra, arq.
Al Boeke, arq.
Art. Parker y Jack Zehnder, Ings.



Planta del establecimiento

Vista aérea desde el N.E



Detalle de la vista

NEUTRA y ALEXANDER, arqs.



Vista aérea desde el S.

EL COLOR EN LA ARQUITECTURA Y SU RELACION CON LA PERSONALIDAD

Por ORLANDO S. SUAREZ (Cuba)

Causa grata sorpresa el que no haya sido hasta recientemente cuando se ha reconocido ampliamente la teoría que establece la influencia profunda de los colores sobre los seres humanos. Los psicólogos, al estudiar los colores y su relación con el espíritu, han podido descubrir factores capaces de hacer la vida de todos más feliz y más provechosa.

Estamos continuamente afectados por las leyes psicofísicas de los colores que forman nuestro medio ambiente. Consideramos, en este estudio, como medio ambiente, el espacio, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida. Siendo el espacio el factor principal de la arquitectura, puesto que depende específicamente de él, rigiéndolo según sus medios, queda establecido el nexo ineludible entre la arquitectura y el color que todo espacio posee, natural o artificialmente.

Para una mejor comprensión de esos nexos entre arquitectura y color, es necesario determinar previamente alguno de los fundamentos en que se basan.

Las dos grandes corrientes espaciales de la arquitectura moderna son el funcionalismo, cuya formulación fué hecha por el arquitecto suizo-francés Le Corbusier, y el movimiento orgánico, que ha tenido su mayor exponente en la persona del genial arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright.

Para Le Corbusier "tomar posesión del espacio es el primer gesto de los seres vivos, de los hombres y de las bestias, de las plantas y de la nubes, manifestación fundamental de equilibrio y de duración. La primera prueba de existencia es ocupar espacio. Esta es la premisa fundamental de su concepto espacial de la arquitectura.

Pero, como indiscutiblemente no ocupamos el espacio en forma estática, como las estatuas, sino moviéndonos dentro de él en todas direcciones, éste asume todas las variaciones o cambios que se producen con nuestro desplazamiento. De la observación de ese hecho se originó el conocimiento de la cuarta dimensión y se intuyó la idea pluridimensional del espacio. Basándose en ese descubrimiento surgió la revolución dimensional cubista del período inmediatamente anterior a la guerra de 1914.

Como el hombre se mueve de acuerdo con sus exigencias fisiológicas, psicológicas y espirituales hacia metas determinadas, es por lo que para la arquitectura orgánica, según expresa el destacado arquitecto italiano Bruno Zevi, el espacio orgánico es rico en movimiento, en indicaciones direccionales, en ilusiones de perspectiva, en vivas y geniales invenciones; pero su movimiento es profundamente original porque no tiene por objeto impresionar el ojo del hombre, sino expresar la acción misma de su vida. No se trata meramente de un gusto, sino que es la tentativa de crear espacios no solamente bellos en sí, sino también representativos de la vida orgánica de los seres que viven en ese espacio. Una pared ondulada ya no es ondulada solamente para responder a una visión artística, sino para acompañar mejor un movimiento, un camino del hombre. El gusto por una ornamentación que prefiere jugar con la intersección de materiales de diferentes texturas, el nuevo sentido científico del color, y una nueva aspiración a la alegría, la felicidad y la paz, están determinados por un conocimiento psicológico más profundo. Concluye Zevi: El hombre, en la diversidad de sus actividades y de su vida, en sus exigencias materiales y psicológicas, en su presencia espiritual, el hombre integral en cuya realidad el espíritu y el cuerpo hallan su vital conjunción, ése es el centro de la cultura sobre la que nace el arte contemporáneo. Comprendido que la arquitectura es algo más que unas paredes, techos, columnas, o estilos, y ese algo más es el espacio o medio ambiente y su color, pasemos a estudiar el color y sus leyes psicofísicas y cualidades energéticas.

El hombre en su búsqueda incesante del placer y de la felicidad pasó al misticismo primitivo, al empirismo de las sociedades antiguas y al conocimiento científico de la civilización moderna. De igual modo los estudios e investigaciones del color han pasado de las interpretaciones simbólico-místico-religiosas al conocimiento científico de las leyes psicofísicas y cualidades energéticas que lo rigen.

En el milenario Oriente, perdidas en el tiempo, se encuentran raíces sobre la interpretación simbólica de los colores. En la Filosofía Yogi, sus practicantes dicen que pueden leer los pensamientos de una persona como un libro abierto, por medio del lenguaje de los colores áuricos. Para ello se valen de una tabla de colores áuricos y sus significados simbólicos de los sentimientos, emociones y pensamientos. Por ejemplo: el negro significa: odio, malicia, venganza y sentimientos análogos; el gris brillante: egoísmo. Claro que para leer ese lenguaje el ocultista debe penetrar en el mundo psíquico. Hoy no hay que ser ocultista para llegar a saber, con mayor exactitud, las equivalencias de los colores con los sentimientos, emociones y pensamientos, por las cuales determinamos la personalidad de cada hombre; la ciencia con sus medios de experimentación lo ha hecho posible.

A Goethe, creador de una teoría de los colores, la experiencia le había enseñado que los distintos colores determinan estados de ánimo bien definidos. Anteriormente Newton, en 1704, había publicado su "Optica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz", cuya obra fué la piedra angular de las investigaciones físicas de los colores, aun cuando otros investigadores han reformado o demostrado la falsedad de algunas de sus formulaciones.

Otros hombres de ciencia se han ocupado en buscar clasificaciones de los colores para situar un orden que facilite que cualquier color pueda ser definido e indicado sin confusión posible, que sirviera como la base para la conjugación armónica de los mismos. En orden cronológico pueden citarse, entre otros, los siguientes: Lambert, 1772; Chevreul, 1839, a quien se debe el conocimiento de la "Ley del contraste simultáneo de los colores", fundamental en estos estudios; el físico y fisiólogo Hering, 1878; y por último Munsell y Ostwald que formaron las dos modernas y más populares clasificaciones para definir cualquier color y sus matices.

En la actualidad, entre las más destacadas autoridades en estas investigaciones se encuentra Lois Cheskin, Director Técnico del Instituto de Investigaciones de Color de los Estados Unidos, quien ha probado las reacciones de miles de personas ante miles de colores. Las investigaciones realizadas por Cheskin han comprobado que cada color tiene una personalidad individual. Opina él que es de suma importancia que los colores empleados dentro de una casa armonicen con la personalidad de sus moradores. De lo contrario, la casa se convierte en un sitio del cual habrá que huir, en vez de constituir un asilo al cual retirarse para descansar. La estabilidad emocional depende principalmente del ambiente, del cual el color es uno de los elementos de mayor importancia.

Casi todos los médicos con cierta experiencia clínica saben que los colores inconvenientes, en múltiples circunstancias, fueron la causa de trastornos mentales y malestares de origen funcional. El proprofesor Sabin, de la Universidad de Nueva York, menciona numerosos casos de irritabilidad mental originados por combinaciones nocivas o inadecuadas de colores.

Los fisiólogos explican que el color que es percibido no es más que una sensación causada por cierto orden de vibraciones que se ponen en contacto con nuestra conciencia por intermedio de los nervios ópticos.

El choque emotivo que produce la simple percepción del color genera una particular vibración interior, un movimiento condicionado a la cualidad de la emoción despertada.

Baste saber que el mayor número de impresiones (87 %), se recibe directamente por los ojos. Subconscientemente, nuestras emocion son afectadas por los colores, porque éstos entran sutil y profundamente en el proceso de las mismas. Ello es debido al enorme potencial energético de los colores. El número de vibraciones que entra en el ojo en cada segundo es muy grande y variable con cada color. Al violeta corresponde aproximadamente 704 trillones de vibraciones o movimientos por segundo, al rojo 455 trillones al azul 631, al verde 558, al amarillo 516 y al anaranjado 498.

Cada persona tiene un color específico, puesto que su sistema nervioso y fuerzas psíquicas vibran con una frecuencia determinad. Midiendo esa frecuencia se puede conocer con exactitud el tip psicológico del individuo estudiado y los colores que mejor armonizan con su personalidad. La ciencia ha construído aparatos electrónicos supersensibles para realizar esas mediciones, entre otros, el grafómetro Holland, muy parecido al detector de mentiras. Por lo expuesto se deduce que percibir los colores convenientes, más de acuerdo a nuestra especial sensibilidad y personalidad, tiene una enorme importancia para nuestro bienestar y salud física y espiritual.

De este modo se ha llegado a saber que los colores del grupo verde-azul son calmantes — ejercen un efecto sosegador sobre las personas nerviosas. En oposición, los colores llamativos del grupo rojo-amarillo constituyen un estímulo para aquellas personas predispuestas a la melancolía o la apatía.

En cierta ocasión, el especialista en colores Cheskin pintó dos paredes adyacentes de una sala en un color verde-azul claro. Las dos paredes que formaban la esquina opuesta fueron pintadas de un color durazno subido. A excepción del color, amuebló cada una de las esquinas de una manera igual. Al concluirse las prepara-

ciones, invitó a una pareja casada a una visita. El marido era opuesto a la vida social y tendía a ser un tanto egocéntrico. Ella, por lo contrario, era mujer sumamente divertida y despierta.
Cuando el marido y la mujer entraron al cuarto de prueba, se pasearon de un lado al otro por un minuto o dos. Luego, como si fueran autómatas bien regulados, se dirigieron a esquinas opuestas y se sentaron. El esposo tomó asiento en la esquina decorada con colores cálidos y la esposa en la de color verde-azul.
—¿Vieron? —dice Cheskin—. Escogieron inconscientemente los colores mejores para su personalidad, aquellos que constituían su complemento.
En una serie de pruebas efectuadas en el cuarto, las personas nerviosas escogieron inevitablemente la esquina de colores calmantes, mientras que las personas de temperamento quieto prefirieron la de colores subidos.
La determinación de colores preferidos se ha convertido en una nueva ciencia: Psicología de los colores.
Con el grafómetro se determinan los colores preferidos y las reacciones de un individuo ante su color particular. Se proyecta delante de la persona sometida a la prueba un matiz no gustado por él, y el indicador del grafómetro oscilará como un péndulo. Un hecho sorprendente, descubierto por Cheskin, es que frecuentemente una persona cree que le gusta cierto color, mientras en realidad lo detesta inconscientemente.
En una prueba que hizo con 85 mujeres comprobó ese fenómeno. Les mostró seis pañuelos diferentes y les preguntó cuál preferían. La gran mayoría —68 de las mujeres— escogió el mismo color. Luego, Cheskin cambió su atención a otro tema. Al concluirse la prueba, pidió a cada una que se llevara a su casa un pañuelo como premio. Al irse las mujeres, un examen comprobó que sólo nueve de las sesenta y ocho habían escogido exactamente el mismo color por el cual votaron.
También el aumento de la eficiencia personal mediante colores es un hecho bastante estudiado y luego aplicado con gran éxito en muchas industrias norteamericanas y europeas. Al respecto dice el doctor Eduardo Podolsky en su libro "El médico prescribe colores": "Hoy en día se sabe definitivamente que ciertas tareas pueden realizarse más rápido y en mejor manera bajo la tónica de algunos colores determinados. Los colores influencian todos los procesos de nuestro organismo. El metabolismo, la actividad muscular y el ánimo, son los más notablemente influenciados".
El doctor Fere, estudiando los efectos de las luces coloreadas sobre la actividad muscular, halló que una luz ordinaria daba 23 unidades de actividades, aumentaba a 24 unidades bajo tonalidades azules, 28 bajo verdes, 30 unidades bajo tintes amarillos, a 35 bajo matices naranja y a 42 bajo el rojo.
Los colores en la sección rojo púrpura del espectro no son solamente más cálidos. Son, también, notablemente energizantes.
El doctor Pressey descubrió que después de suministrar colores diversos a una persona, durante cinco minutos, se le encontraban diferencias orgánicas y funcionales, según el color aplicado, con su estado anterior. Sobre todo en las actividades de orden intelectual, memoria, trabajo mental, etc., eran afectadas.

Pudo comprobar este médico que determinados sujetos tenían marcada intolerancia a ciertos colores. Y una misma persona, sometida a pruebas de diferentes colores, contestaba con un 20 por ciento de lentitud desacostumbrada, bajo la influencia de un color adverso. Asimismo bajo ciertos colores favorables, el trabajo mental de una persona se aceleraba.
La actividad mental era más uniforme con las luces verdes, disminuía con las azules, y era decididamente más rápida bajo la luz roja. La actividad de orden matemático, por ejemplo, mejoraba notablemente bajo la luz roja, como se había supuesto.
Educadores de mente amplia y visión de las cosas han aplicado esos valores energizantes de los colores, comprobando inmediatamente que los colores usados en la decoración de las aulas jugaban un papel muy importante en el comportamiento de grandes y pequeños. Durante largos años el horrible pizarrón negro formaba el motivo central en las aulas. Y también las paredes, eran igualmente frías y entristecedoras. Ahora ya son muchas las aulas que usan pizarrones grises, verdes, blancos, etc., y paredes y pupitres con colores que estimulan la actividad intelectual, alegran el ambiente y evitan la fatiga visual.
Y se puede lograr una modificación total del ambiente estudiantil, de tal forma que el estudio sea agradable a todos, cuando los libros de textos se impriman con una adecuada combinación de colores, que elimine la fatiga visual que produce la vieja impresión negra sobre papel blanco.
En los hospitales y casas de salud que están decorados funcionalmente existe una atmósfera estimulante y alegre que levanta el ánimo de los recluídos. La contribución del conocimiento científico del color a la medicina ha sido muy notable, la colorterápia ocupa en la Psiquiatría un lugar relevante.

En tiendas, hoteles y restaurantes el beneficio psicológico del color se traduce en el aumento de las ventas, al predisponer a la compra el atractivo del color. El color produce, mejor que ningún otro incentivo, la sensación de comodidad, seguridad, probidad, amistad, etc., que sirven como atracción determinante para el que va a efectuar una compra.
Por otra parte, esas mismas sensaciones producidas por los colores contribuyen al bienestar del obrero en su puesto de trabajo, aumentando la producción y la calidad de ésta. Muchas veces el cansancio, la fatiga, se debe a fuertes contrastes de luz o color. Se corrige esto fácilmente, cambiando los fuertes contrastes por una armonización adecuada del color y la luz.
Igual que en otros países se han realizado investigaciones públicas para saber los colores preferidos por hombres y mujeres, en nuestra patria sería muy conveniente y utilitaria una encuesta de ese tipo. Los industriales y comerciantes tendrían en sus manos un factor de gran potencial vendedor para sus productos coloreados, según la preferencia del pueblo.
El mismo cuidado y atención que se le brinda al uso del color funcional en el interior de la arquitectura, debe brindársele a la fachada o exterior. El urbanismo ganaría una expresión equilibrada, que redundaría en beneficio de la colectividad, si se realizara un plan de colores urbanos de acuerdo con las leyes y cualidades de los colores que hemos expuesto. Este asunto por ser tan importante merecería un estudio especial, que en el espacio de este artículo no cabe hacerlo.
Entre las múltiples facetas de las cualidades del color se halla su valor espacial o condición por la que parece que se acercan o alejan. Aunque parezca increíble, con sólo unas cuantas latas de pintura puede usted cambiar el tamaño de las habitaciones en su casa, alzar o bajar los techos, atenuar la apariencia llamativa de un mueble y, en general, proporcionarle mayor belleza y atractivo a su hogar. Escogiendo los colores adecuados según sus valores espaciales, es posible hacer lo anterior.
Una habitación pequeña puede aparecer mayor pintada en tonos del grupo verde-azul que alejan las paredes y el techo, cuidando de pintar en el mismo tono las puertas, ventanas y cualquier otro mueble que ocupe mucho espacio. Los tonos cálidos acercan siempre las cosas pintadas con ellos.
El clima o temperatura de una habitación depende también de los colores que se escojan. Es necesario usar tonos determinados para proporcionarle al cuarto un ambiente fresco o cálido. La selección de los colores se efectúa de acuerdo con la luz que entra en el aposento; se emplean matices de colores frescos, como el verde, azul y amarillo claro, para cuartos muy soleados; y colores cálidos, como el rojo pardo, etc., para cuartos no expuestos a la luz solar. Deben usarse colores intermedios en aquellas habitaciones donde los rayos solares entran sólo parte del tiempo. Empleando matices vívidos de tonos cálidos puede usted proporcionarle más claridad a la cuartos oscuros, y usando colores frescos es posible impartirles un ambiente fresco a las habitaciones calurosas en el verano. En aposentos bañados con ambas luces: la del oeste y del este, use tonos neutrales, o colores cálidos o frescos de poca intensidad.

No existen dudas sobre la distinta influencia de los colores sobre la temperatura. Cuando el aeronavegante Piccard hizo su primera ascensión a la estratosfera, donde la temperatura es de 75 grados bajo cero, la góndola de su globo aerostático alcanzó la sofocante temperatura de 100 grados sobre cero.

La razón de este fenómeno fué que la pintura negra de la góndola tomó los rayos del sol y los convirtió en calor.

En su segundo viaje Piccard pintó su góndola de blanco y este color tuvo el efecto contrario, ya que desvió los rayos solares. Así obtuvo una temperatura que se aproximó a cero grado, bastante tiritante, por cierto.
El lector habrá deducido de todo lo expuesto, que decorar una habitación con colores funcionales es una tarea bastante compleja; no es apropiado confiar solamente en el buen gusto, para realizar una correcta decoración que rinda los beneficios esperados. Porque el buen gusto está limitado al campo de la estética, y no sabría como emplear las cualidades energizantes del color en la forma que armonicen con una personalidad o varias, que es el factor más importante, en este caso.

En la actualidad no constituye un problema decorar una casa con colores bien contrastados, pues los especialistas han creado sistemas de armonizaciones muy fáciles de comprender y realizar. Las principales fábricas de pinturas tienen esos sistemas, que ofrecen gratuitamente a sus clientes.

Casi ocho años de estudios de los colores, me ha llevado a la firme creencia de que la Psicología de los Colores puede contribuir eficazmente a la orientación de la confundida y angustiada humanidad; haciendo la vida de todos más placentera, más armoniosa y más feliz. Esa es su finalidad.

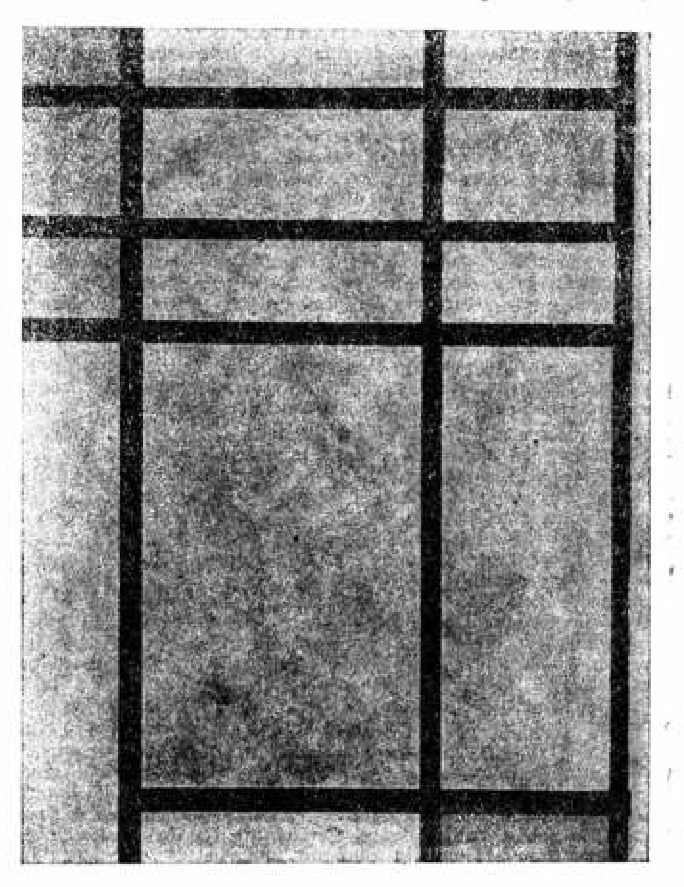
PLASTICA

Estudio (lápiz)

igatti

mondrian

Composición (1939-41)





"El diálogo (mosaico)

Alfredo Bigatti

relieves y cerámicas

Puede decirse que en los albores de su formación espiritual, cuando aún el artista se plantea perplejidades ante la encrucijada de la inquietud que lo impulsa secretamente y la vida que lo reclama con perentorias urgencias, Alfredo Bigatti tenía las intenciones y ciertas técnicas de una bella artesanía de cincelador. Lo cual significa ya, que está implícita su destinación a la escultórica, pues de una manera u otras las manos están hechas para la incisión o el modelado. Bastará la transfiguración, que revela desde dentro, pero que ha recibido de fuera la definidora lección que da siempre la vida al artista bien dotado. Saber aprender es, siempre, notable activación creadora para el futuro, que se establece en embrión sobre los diversos planos de las afrontaciones estéticas.

El deslumbrado contacto con la nueva realidad que descubre Antoine Bourdelle —ya estamos en 1923— revitalizando con conceptuaciones trascendentes la escultórica monumental; la lección impagable que Mestrovic está impartiendo sobre el ámbito cultural de Europa, no son ajenas, de ninguna manera, a la transformación del orfebre meduloso y parco, de minuciosa y acendrada técnica, que podría ligarlo con la esplendidez de un Benvenuto Cellini, prestando recursos de una artesanía a requerimientos más amplios de un arte delicado y profundo.

Antoine Bourdelle recibe en su taller de París al joven discípulo que llega, con sus ansiedades, a reconstruir sus técnicas de reciente promoción y a renovar conceptos académicos que todavía cierran el paso a la expresión personal y a las audacias incisivas de los modernos postulados que se están apoyando, por vía del genio reestructurador, sobre el absoluto equilibrio del pensamiento y de la forma. Descubre allí que la escultórica monumental, apareja un sentido arquitectónico, que no se improvisa en la modernidad de los conceptos, sino que llega por vías de arraigadas tradiciones, en sucesivas etapas, desde una remota antigüedad. La estatuaria tiene, en el arte egipcio milenario, la cuna insuperada en la que el hieratismo religioso actúa de manera trascendente en el tratamiento masivo de las formas. En la que también la arquitectura la utiliza como complemento de su finalidad monumental y no como simple pretexto exornante.

La grandeza estatuaria con su hierática adaptación integradora de la arquitectura, se repite suntuariamente en el período arcaico griego; creador de un fenómeno nuevo, pero sucesivo del anterior, sin conexión directa pero que aplica idéntico concepto a las realizaciones que lo caracterizan. Es siempre que la estatua integra la arquitectura, forma la columna, soporta los volúmenes integradores, sin perder la gracia del detalle ni dejar de lado la necesidad estética que reclama romper las superficies lisas con la modulación de la piedra.

En la otra etapa sucesiva, sin nexo de continuidad, el románico emergiendo con esplendores religiosos y el gótico ojival que lo continúa y lo supera en las catedrales, inscriben en los pórticos maravillosos, un historial que confirma la aplicación de la escultura como integrante insustituíble de la arquitectura.

En las síntesis de esas etapas se nutre el espíritu del artista y busca en la modernidad lograda por Bourdelle, su maestro, y Mestrovic otro inspirador, el camino seguro para su vocación naciente y la fuerza y monumentalidad de la obra que ha de emprender en una larga cadena de realizaciones que lo señalan, en un momento dado, al decir de uno de sus escoliastas "como el más destacado y completo escultor monumentalista argentino de su generación y de la siguiente".

Busca el artista en este proceso las amplias y descriptivas formulaciones que le permiten después inscribir en una arquitecturada planificación, la rápida y esquemática homogeneidad del relieve, rompiendo la masiva desnudez con una bordada alegoría en que la modelación es siempre sensible complemento, rica plasticidad que personaliza al artista. No olvida tampoco las grandes figuras que rematan la monumentalidad estructurada en los planos arquitectónicos, ni se pierde en la oscuridad esotérica de los símbolos: perpetúa en su obra la claridad del concepto, la fuerza de la expresión y la armonía masiva que destaca a su obra por la belleza sencilla y el análisis comprensible.

Labra la piedra, modela el barro, sensibiliza la plastilina; dibuja, plantea, formula, en una búsqueda constante en que el esquematismo de la línea es esencial para sugerir plásticamente los equilibrios masivos, las intenciones estructurales, la planimetría de los volúmenes. No se detiene en la minucia de los detalles que restan a la perspectiva de la monumentalidad el logro sintético que armoniza en la totalidad constructiva, porque ello no agregaría nada al propuesto plástico y en cambio restaría grandeza al diseño de los grandes lineamientos.

Sus monumentos tienen la grandiosidad sencilla que está implícita en las obras de la naturaleza hechas para contemplar en largas perspectivas. Recordemos por ejemplo su **maquette** para el monumento al general Bolívar, de una sobria austeridad y de una equilibrada grandeza; su **Columna recordatoria para un monumento a Juan Bautista Alberdi**, que encierra la somera estructuración circunsferencial que no logran eludir los cubos que equilibran con sus rectas el sentido de espiral en ascensión que involucra el concepto. Y en ellos las figuras de grandes proporciones jugando una complementación arquitectural de lograda belleza; y el relieve en síntesis expresiva; y el bajo relieve memorador en su plástica ordenación de la epopeya civil, como un canto de bronce imperecedero.





TRIPTICO "El Maestro" *(1) La palabra* *(2) El sacrificio* *(3) La muerte*

Naturalmente que estos cambios fundamentales del artista, en su alma y en sus medios expresivos, no se producen por sorpresa ni son saltos en el vacío. Por el contrario, siguen siendo, en la obra que se cumple, una lenta transfiguración; una delegación constante en la materia nueva, de las inquietudes que van naciendo, que se plasman en ideogramas. El artista prueba y se prueba, naturalmente, hasta con inconsciente mimetismo. Adopta inéditos lenguajes plásticos aún sin advertirlo de primera intención: las nuevas modalidades están implícitas en forma fragmentaria o esporádica, en su obra anterior, sin que trasluzcan hasta el momento en que la eclosión es definida y total. Recién entonces comienzan los rastreos en busca del antecedente; de las apuntaciones que insinúan y que a veces desconciertan.

Hay tanteos preliminares que luego maduran en las formas buscadas. Pareciera que un cansancio impensado lo contuviera, inhibiéndolo de las realizaciones monumentales. Ahora se ha volcado en la afirmación de nuevas técnicas para su expresión formal: la monocopia, por ejemplo, lo revela en una maestría pocas veces alcanzada entre nosotros y no suficientemente apreciada aún. Trabaja con fervor, con una voluntad nueva, realizando ese extraño mundo de seres que mantienen un estatismo escultórico en su realidad de blancos y negros, en la definida concepción en volumen, en la alargada estilización que los deshumaniza, fría y deliberadamente. Pero hay agrupamientos sensibles que tienen una nueva modalidad interior: **la familia**, por ejemplo. Se advierte que el artista está en la búsqueda de algo. Sus monocopias se multiplican, se coloran, se distancian, pero no pueden ocultar el buceo y la belleza implícita en el procedimiento rico de sugestiones. Está dando en sí lo que el artista le pide. No surge caprichosamente por obra del procedimiento y bajo la fantasía que le imprime la máquina, a veces por carencia de maestría. No. La monocopia, en el caso de Alfredo Bigatti y en el de algún otro artista más entre nosotros, es el producto de su auténtica realización y da la calidad que la mano genera con la seguridad de una técnica dominada y rica en expresión.

Sus sujetos formales van adquiriendo consistencia de entes. Entes casi vegetativos, en alejamiento de la intelectualización; en la aproximación a un primitivismo que es el reclamo de lo que se consubstancia con la naturaleza misma. Pero no elude, de ninguna manera, una aspiración hacia alturas trascendentes: ello se expresa en la estilización, en la extraña configuración de esos seres microcéfalos, de largas extremidades, de rostros sin rasgos que los distingan, pero con una serena actitud confraternal de unión, de contacto tierno, de sencillo goce de su propia condición entrañable, que los iguala y los une.

Ha roto con sus moldes, con sus técnicas, con sus finalidades. Está creando otro mundo y va hacia esa íntima realidad con seguros pasos: sus dibujos abundantes y preparatorios, repiten esos entes de larga verticalidad, sin rostro, sin cerebro, de noble tranquilidad sin suceso. Introduce, como un nuevo motivo, esencial a la mística que lo informa, la figura estilizada del caballo, que juega rol preponderante en toda su simbología. Sus caballos tienen esa extraña belleza etrusca que le imprime el largo de sus ágiles patas. Tiene el noble animal, asignada función de naturaleza misteriosa en la simbología que está creando el artista para programática plástica. Lo vemos trasplantado a sus polípticos vaciados en bronce, donde describe sus concepciones. En "El Maestro", por ejemplo, da el mensaje en tres tiempos: "La palabra" primero, es recogida por todos, en la atenta espectativa; "El sacrificio" se cumple en segundo término con un patetismo que comparte el animal integrador de esa naturaleza, que el artista aspira expresar; y en "La muerte" se advierte que es compartido el dolor por el animal que simboliza en sí el acompañamiento comprensivo de ciertos órdenes de la naturaleza para la vida integral del hombre. "El diálogo" encantador mosaico; "Susana", terracota que reactiva la bíblica sorpresa; "Dolor", relieve pleno de mística grandeza; "La guerra", patético relieve. Y así en otras suposiciones; cambia la materia, se reducen las proporciones, se sensibiliza la forma. El artista realiza ahora, en cerámica, una labor que es complementaria de su mística, que no deja de estar imbuida de una paganidad que le presta ese extraño y complejo sentido, que es desconcierto y atracción al mismo tiempo.

Vemos, por ejemplo, en su tríptico titulado "La pareja" (cerámica) una concepción del amor de simples lineamientos, que modulan sus estados a través de una plástica expresividad que tiene algo de edénico, de ejemplarizador y de anecdótico. Está concebido con una gracia simple y deliberada, en que la materia tiene importancia primordial de ontológica sustancia. La concepción ideológica es la que lo aparta de su ponderada manera conceptual: está muy lejos aún de lo no figurativo, pero sus pasos meditados lo acercan imperceptiblemente a esta nueva expresión de la sensibilidad moderna, que si es restrictiva en objeto, se explaya subjetivamente hasta la hiperestesia. Lo abstracto o lo concreto de la inmovilización del pensamiento.

Pero Alfredo Bigatti es un artista notablemente dotado y dueño de un instrumento que no guarda secretos para sus técnicas y sus ideaciones: es difícil que se deje deslizar en absoluto por el tobogán que ha arrastrado a tantos artistas, mudando sus medios expresivos y cambiando totalmente el idioma plástico en que se estaba reflejando la inquietud de una hora del mundo. Inquietud que necesita ser expresada para que se la comprenda.

Esta revaloración de su arte, hecha por propio análisis, aparte de mostrarlo de una original manera y de remover la intimidad de su espíritu, trae aparejado para el artista el descubrimiento de nuevas perspectivas cuya amplitud sólo él podrá aquilatar en la labor sustantiva que es la realización constante de su vida. Esta obra de Alfredo Bigatti que comentamos y de cuyos procedimientos y resultados damos una breve variedad fotográfica, tiene además la sugestión de ser inédita en los ambientes artísticos. Su conocimiento contribuirá a dar expansión a las nuevas realizaciones que serán grata sorpresa para muchos. Ha de ser posible que el artista, en la temporada a iniciarse, haga una muestra total de su larga labor, que ha de congregar, a no dudarlo, además del comentario apasionado, la atención de los críticos y del público.

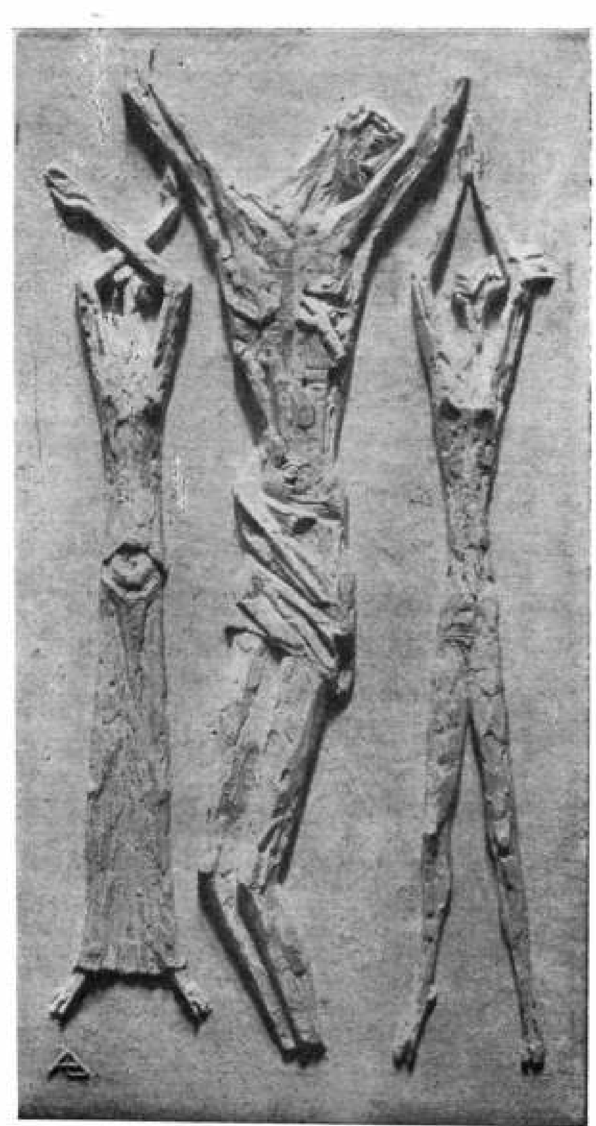
Félix M. Pelayo

"La familia" (dibujo)



"La guerra" (relieve)





"Dolor" (relieve)



"Susana" (terracota)

Cuando considero la pintura que se celebra hoy en las grandes capitales del arte debo reconocer que Mondrian no es actual. La gran ola de neo-expresionismo que se extiende sobre Europa y América lo ha relegado al pasado cumplido. Si, a pesar de ello, permanece actual en las discusiones de escuelas, si se habla siempre de él y de su obra con respeto, es porque el hombre y la obra son ahora entidades que forman parte de la historia, quiero decir, de una leyenda irrevocable. Pues la historia, es bien sabido, no es sino una historia que se inventa. Cada historiador la recrea a su manera. No sólo cada historiador; cada generación y cada país recrean toda la historia según las necesidades de su causa, y la educación colectiva nos procura los lentes necesarios para verla en el disfraz requerido. Esta afabulación se realiza, sin embargo, en torno a ciertos jalones que no se podrían desplazar sin perjudicar el conjunto. Así, el agua fluye libremente en el río, pero están allí las balizas para guiar la navegación. Mondrian, en la historia del arte, será ahora jalón, baliza.

Esta absorción de la historia ha sido rápida, pues no mucho tiempo atrás el pintor era todavía de los nuestros —hace once años exactamente—, y no se podría decir que, de vivir, estuviera en posición de primer plano, que los reflectores de la celebridad lo enfocaran desde los cuatro extremos del mundo. Más bien podría afirmarse lo contrario: Mondrian era un trabajador calmo y discreto, y vivía sin elocuencia, sin solemnidad, sin aventura; vivía lentamente, sin apurar jamás el paso para llegar más pronto. Pues él había llegado. El se colocaba de oficio en el punto extremo donde quería llegar. Por lo menos era así cuando yo lo conocí, en 1923, a la edad de cincuenta años. No había en él la menor veleidad de fanfarronería o de mundanidad. Era un artista casi confidencial, que llevaba una vida oscura en medio de la gran ciudad y a quien bastaban sus tres o cuatro fieles amigos. Exponía raras veces y sólo en grupos. Debió esperar hasta la edad de sesenta años para hacer su primera exposición particular, en Nueva York. Y ésta fué también la única. Cuando digo que Mondrian no es actual me siento tentado de añadir que no lo ha sido jamás. Al menos si se considera el arte —como conviene hacerlo para no chocar a los grandes señores— desde el ángulo del snobismo reinante.

Y, sin embargo, él se encontraba en la punta extrema de la vanguardia. Había logrado llegar a la pintura pura desde 1913, depurando el cubismo; luego, con la depuración de la pintura propiamente dicha, penetró hasta el hueso, hasta la dura certidumbre de la ley que no pasa. Una vez alcanzado este punto, ya no lo abandonó; durante treinta años le fué fiel, en una multitud de obras que, todas ellas, expresan la misma idea en una perífrasis siempre nueva. Esta tranquila certeza, esta seguridad en la que se instala, esta tenacidad, también son cosas bastante raras en nuestro siglo agitado como para atraer la atención sobre él, para crear su leyenda. Y es exactamente así, por otra parte, que lo volvemos a encontrar en la historia después de una larga vida en la cual lo que sorprende más es un excepcional don de pasar inadvertido. Tenía tan modesta apariencia, era de una reserva delicada, que los insolentes no se acercaban dos veces a él y despreciaban fácilmente a este pobre hombre que, evidentemente, no triunfaría.

Pero hay una justicia secreta en el mundo, que sopesa los valores reales y que no escucha la sentencia de los mundanos. Es por esto por lo cual paradojalmente Mondrian es hoy el igual de los más grandes, el igual de las más brillantes carreras de nuestro siglo. Un crítico de arte de América considera a Picasso, Klee y Mondrian, los tres ejes del arte contemporáneo, y esta opinión es compartida allá por muchos.

¿Pero sabemos con exactitud qué era Mondrian y qué significa su obra? Si bien existe una abundante literatura sobre Klee, sobre Picasso, no sucede lo mismo con respecto a Mondrian. Oigo a algunos que me dicen: "Mondrian, pero es demasiado sencillo, planos de colores separados por líneas negras horizontales y verticales, el neo-plasticismo, ¿qué? Hay que convenir en que el renombre de Mondrian se basa en algunas reproducciones de cuadros neo-plásticos, siempre los mismos, y de la trasmisión secreta, murmurada al oído, de la grandeza sospechada.

Pero el caso Mondrian puede ser más complejo de lo que se cree. En primer lugar, el neo-plasticismo no es un punto de partida sino una meta. No es una aventura más del arte tumultuoso de este tiempo sino una experiencia única en su género y que colma treinta años de la vida del pintor. Antes de encontrar su tema esencial, antes de llegar a este núcleo irreductible, ha debido atravesar —digerir de alguna manera— todos los tipos de envoltura carnal de la pintura. No debe olvidarse jamás que Mondrian tenía tras él treinta años de búsquedas y de trabajo encarnizado cuando el encuentro con el cubismo le hizo descubrir, lo que ninguno de los cubistas había descubierto siquiera, que el ritmo horizontal-vertical se encuentra en la base de todo orden, es el punto terminal de toda simplificación y de toda condensación. Es el cristal que remata todo. Cuando hace este descubrimiento, Mondrian ha pasado los cuarenta años. A esta edad ya no se deja escapar la presa por perseguir su sombra. Los cubistas propiamente dichos, en cuya compañía expone en París en 1913 y 1914, tienen diez o doce años menos que él. No tienen detrás de ellos una tan rica suma de experiencia y se comprende que, agotados los temas cubistas, todos ellos volverán, más o menos rápidamente, sobre sus pasos en el mundo de las sensaciones, olvidando el enorme salto que habían dado de 1910 a 1914.

Sólo Mondrian ha dado un paso más, pero este paso es tal que lo aísla radicalmente de todas las corrientes mundanas del siglo y él permanecerá solo, el resto de su vida, con su maravilloso cristal.

Los grandes cubistas han querido conservar el humus ante todo, pero al tocar tierra siempre, han caído algunas veces en lo ramplón y aun en lo trivial. Sus grandes títulos de nobleza siguen siendo las obras de la época cubista, de donde Mondrian ha tomado vuelo hacia el cielo del universalismo, donde nadie, aparentemente, ha podido seguirlo, porque nadie disponía de semejante reserva de fuerzas.

Desde hace varios años asistimos a una enorme elaboración de las ideas en los medios literarios y en los medios artísticos de vanguardia. Lo que retengo de ello muy particularmente es que el humanismo tiene detractores. En lugar del hombre, medida de todas



EL HUMANISMO DE MONDRIAN

Texto de la conferencia pronunciada por Michel Seuphor en el Museo de La Haya en ocasión de la exposición Mondrian.

las cosas, se prefiere la desmesura de los elementos, en la cual el hombre no es sino un átomo más arrastrado con los otros, inconsciente, irresponsable. El último grito de la inteligencia es querer al hombre sometido a la naturaleza, sin fuerzas contra sus decretos. Ser más fuerte que el destino, más clarividente que la suerte ciega, he aquí una idea que no se presentará al espíritu de un joven intelectual de la época llamada atómica. Querer, es justamente lo que ellos no quieren. ¡Resistiré! ¡Hermosa añagaza de los tiempos antiguos!

Mondrian murió un año antes de Hiroshima. La bomba inauguró otra época. No son sólo los militares y los hombres de ciencia quienes lo dicen, sino también los críticos de arte, los directores de galerías, los coleccionistas. Es un estado de espíritu general. No obstante, asombra ver que tantos artistas obedecen a las órdenes de los militares, ¿o quizá obedecen a su flojedad de espíritu, a una naturaleza perezosa? Sea como fuere, en los cenáculos se escucha constantemente decretar que el hombre ya no es dueño de la naturaleza, ya no es dueño de sí mismo, que no está destinado a gobernar sino a sufrir. Desde ese momento se juzga académica la línea recta, fuera de uso; reinará sólo el remolino con todo lo que ensucia.

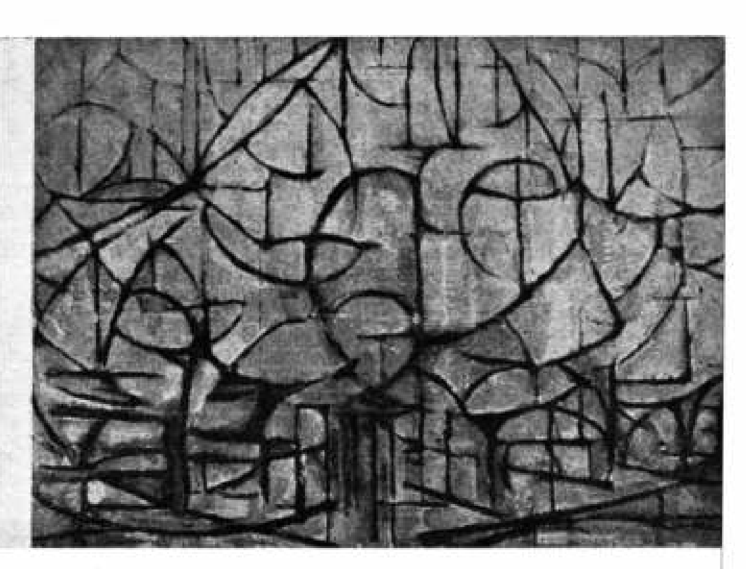
Hace algunos años se realizó, en una gran galería de arte de París, una exposición de pintura americana de vanguardia. Como no se veía allí sino a los representantes de la tendencia neo-expresionista inaugurada por Pollock y Kooning, le pedí la explicación al organizador, director él mismo de una importante galería de Nueva York. Me respondió que eran los únicos que representaban a la era atómica; las otras tendencias, abstractas o no, pertenecían a un pasado ya lejano. Ideas semejantes no imperan exclusivamente en Nueva York, sino también en París, en Amsterdam. Los grandes señores no protegen a partir de ahora más que el nuevo expresionismo. Se asiste entonces a una carrera desatinada para obtener la palma de la violencia y de la velocidad, puesto que estas categorías son los únicos premios de un estado de arte atómico. Un pintor muy parisién considera un título de gloria haber pintado, ante testigos y bajo el ojo de la cámara, una tela inmensa en menos de dos horas. Otro artista, procedente de Holanda, expone en la más importante galería de París ciento cincuenta telas, la mayor parte de tamaño respetable, obra cumplida en algunas semanas. Lo que se retiene de la mayoría de estas manifestaciones es su grandilocuencia, su gesticulación. No se resiste a tantos aullidos, a tanta jactancia. El melodrama nos arrastra. Y es difícil, entre estas imprecaciones, estas explosiones, estas babas, pensar todavía en Mondrian. Cuando se termina por distinguirlo, sin embargo, muy atrás, uno le encuentra el aire miserable, un poco fósil, uno se pre-



Retrato (1902).



Arbol Violeta (1908).



Arbol en Flor (1912).

gunta si no se ha equivocado sobre su valor, si no sería más bien una especie de minus habens que debía haberse resignado a una actividad de artesano más que de artista. Pues el artista, sabemos bien, es inconcebible sin cierto desbordamiento, sin cierto vicio afirmado. Esta concepción del artista se ha incorporado tanto a las costumbres, que ciertos admiradores de Mondrian, que no lo han conocido, no pueden dejar de atribuirle cualidades que no poseía. Uno de ellos me informaba no hace mucho que Mondrian se embriagaba corrientemente y que "montaba" en cóleras terribles. Ante mi sorpresa, mi interlocutor precisaba que tenía los datos de un testigo irrecusable y agregaba que, por otra parte, como bien se sabe, el genio es inimaginable sin excesos. Hubiera sido totalmente inútil combatir esta opinión, puesto que se acepta sin discusión que el artista de genio debe ser un disipado, un semiloco. Tal es la concepción actual de la grandeza humana. Se la creería dictada por Hitler o Mussolini.



ALFREDO BIGATTI

Nació en la ciudad de Buenos Aires, el 19 de julio de 1898, egresando de la Academia Nacional de Bellas Artes en el año 1918. Viajó repetidamente por Europa con fines de estudio y perfeccionamiento. Ha expuesto en salones nacionales y ha integrado, en el extranjero, muestras colectivas tales como las realizadas en diversas circunstancias en París, Roma, Madrid, Venecia, Río de Janeiro, Chile. Figuró como invitado en la Exposición Internacional de París (1937), en las Exposiciones Internacionales de Nueva York, San Francisco de California, en la del River Side Museum de EE. UU. (1939-1940). En su larga y laboriosa carrera de artista ha merecido ininterrumpida sucesión de galardones: Gran Premio de Escultura en la Exposición Internacional de París (1937); Gran Premio Nacional de Escultura de Buenos Aires (1935); Primer Premio Nacional a Escultura de Buenos Aires (1926); Primer Premio Municipal de Escultura de Buenos Aires (1925); Gran Premio Municipal de Escultura de Rosario (1929); Primer Premio Provincial de Escultura de Santa Fe (1936); etc.

Ha ganado por concurso la erección de los monumentos al General Bartolomé Mitre, ubicado en La Plata (1936-40); al General Roca, erigido en Choele Choel (en colaboración con los arquitectos Lanús-Woodgate, 1940-41); a la Bandera Nacional, en Rosario de Santa Fe (en colaboración con el escultor José Fioravanti y los arquitectos Bustillo y Guido, 1940-41); al profesor A. Mantovani, en la ciudad de Santa Fe (1937).

Especialmente requerido por las Comisiones Nacionales, en oportunidad, realizó dos altos relieves decorativos para los Pabellones Argentinos en las Exposiciones Internacionales de París (1937) y de California (1939). También como medallista ha realizado una vasta labor ejecutando serie de piezas conmemorativas. Son numerosas sus obras existentes en colecciones particulares y en instituciones oficiales.

Es profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Industrial de la Nación. Por la trascendencia de su obra fué designado Miembro de la Academia de Bellas Artes.

Hemos nombrado dos concepciones del artista que no se realizaron en su monumentalidad, pero que no pudieron pasar inadvertidas en el medio cultural que les dió aliento, porque revelaban la acuidad de un pensamiento estético orientado a una exaltación americana en que la epopeya civil o militar, confundían la lucha en una sola aspiración: la libertad organizada.

Trasladando el concepto a las realizaciones monumentales, debiéramos detenernos, por ejemplo, en el del general Roca, de ambiciosa realización y de lograda plenitud espacial; en el de Bartolomé Mitre, plástica evocación del tribuno en el retrato que lo perpetúa, y en los emblemas que sustancializan su labor inmensa en esa vida múltiple que exigían las circunstancias: el militar, la poesía, el pueblo, el legislador. En el monumento a la Bandera, aún inconcluso, sobre las barrancas de Rosario, con su alegoría de la República en el estático gesto de un canto augural, o sus bajo relieves detallando con intención de símbolo actitudes y sucesos. O la composición de su relieve funerario para el monumento al profesor A. Mantovani; o el movimiento enérgico de ascensión inscripto en el altorelieve para el sepulcro del pintor Alfredo Guttero.

En cada obra se advierte la unidad total de la concepción arquitectural con la ínsita inscripción, de la labor escultórica, como lo requiere la mejor tradición universal; sin que por ello pierdan fluidez, una modernidad sugeridora y las exigencias de una vernácula alegoría. El todo encierra la grandeza de la obra lograda en síntesis definidora y conceptual.

Sólo que el artista no se ha ceñido, exclusivamente a la concepción monumental, durante este largo período laborioso de su vida, que encierra su aprendizaje y su maestría; que, se puede decir, comienza en el año 1918, cuando recibe su diploma de egresado y perdura a través de los años de madurez.

Lo dicen, la expresividad de sus piedras y de sus bronces, retratos incomparables que lo señalan ventajosamente en un afán desentrañador de la íntima realidad de cada ser. Esa maestría, esa plenitud están presentes en **Alba**, que en el año 1935 le vale el Gran Premio Nacional; en su admirable **Cabeza**, otra piedra que dos años después supone el Gran Premio en la Exposición Internacional de París.

Han precedido a esta labor realizaciones tan magníficas y definidoras como **Alfa**, 1925; como **retrato de Raquel Forner**, 1927; **retrato del poeta**, 1926; retrato del pintor **Domínguez Neira**, 1934; **Mujer de Pueblo**, 1935, y otras más en que el modelado, la rica expresión del sujeto, la sugerente manera en que ha sido tratada la materia, da la información que el artista busca; logra la definición plástica que está en su concepción de realizador. Junto a estos retratos, realiza sus **maquettes**, concibe sus medallas para las rememoraciones, diseña sus presuposiciones plásticas, busca las síntesis, las armonías claras, que quiere sean el fundamento de un arte que se muestra con la serena placidez de **Pureza** (1926); bella modelación de adolescente de clásica inspiración y sereno lirismo.

Placidez, fuerza, estatismo, que son el producto de una calma disposición espiritual. El artista ha alcanzado una madurez en plenitud, señalando su transcurso con el éxito constante y reiterado de su obra. El cauce de sus formulaciones plásticas es recto y sereno hasta un momento dado. Quizá el comprobar, desde una cumbre ideal, que el ciclo de determinada formulación de la labor estética está cumplido en su propia medida, pone en el espíritu creador una inquietud nueva e insaciable. Hasta ese momento su obra ha requerido el espacio abierto, la amplitud, los volúmenes, la concepción masiva, el esquematismo de los grandes lineamientos, la perspectiva natural que reclama la monumentalidad; o simplemente las luces de los espacios cerrados, que ponen de relieve los rasgos psicológicos, la perfección del modelado, la riqueza de la expresividad. Pero como proyección de dentro hacia fuera, como si careciera de intimidad, como si estuviera hecha exclusivamente para dar la plenitud de la forma o la claridad del símbolo o la arquitecturación del planteo en totalidad, sin reclamar al artista otra cosa que la sensibilidad de los dedos y la conceptuación luminosa del propuesto plástico.

La madurez espiritual es, a veces, simplemente crisis que exige replanteo de la postura ante la obra; ante la emergencia, ante la vida misma. En el artista, siempre las crisis son fecundas y definidoras de etapas. Es un comenzar, con el tremendo lastre de la experiencia, de la obra cumplida y de la incertidumbre. Es decir, sin candor.

Pero revela en el creador sinceridad consigo mismo. Es índice cabal de una grandeza que encierra toda la posibilitación de las originalidades sustantivas.

Alfredo Bigatti, en la cúspide de su nombradía, con el respaldo de una labor sin tregua ni desfallecimiento, en el goce de todos los galardones a que puede aspirar un artista en el medio cultural en que se desempeña, ha sufrido en su enfrentamiento con el interrogante, un viraje hacia su intimidad sensible, hacia su esperanza trascendente y hacia una creación que es símbolo y expresividad. Reveladora al mismo tiempo de una inquietud mística y sustantiva, que hace que el modelado de la forma pierda su ampulosidad, su serena ingravidez, su estática calidad de estatua, para nutrirse de una esotérica simbología, de una empequeñecida condición enumerativa de etapas, de trasfiguraciones, de estados. Sus medios expresivos reducen sus proporciones, se encierran en la soledad del estudio y parecen hablar por medio del políptico en que se complace en desarrollar ahora sus meditaciones.



"Compositie".

Lo humano está a tal punto desprestigiado entre los más malignos de nuestros contemporáneos, que un poeta de Saint-Germain-des-Prés ha sentido la necesidad de una nueva palabra para reemplazar el detestable vocablo "humano". Entonces inventó abhumano, así como se dice absurdo, o abyecto. Ha comprendido, este hombre perspicaz, que el término inhumano sobrepasaría ligeramente la meta, a causa de su pasado poco recomendable, pero abhumano cumplía muy bien su misión. Y todo el cenáculo aplaude a este sabio de nuestro tiempo que renuncia a su posición vertical y se reconoce gusano de tierra. Pero es un gusano singularmente dotado de la palabra y que no cesa de razonar, aunque sea contra lo humano. Quien crea el ángel crea la bestia, decía Pascal. Pero el que remeda a la bestia no deja de ser por ello "caña pensante".

La sabiduría de Mondrian era de otra especie, y en primer lugar menos corrompida. Su logos, quiero decir, la razón que lo movía a pintar así, como la razón que habla en su pintura, es el hombre. Por supuesto, el hombre casi no aparecía en su obra después de 1912. El hombre sigue siendo, sin embargo, su principal preocupación espiritual: la perfectibilidad del hombre, la capacidad de felicidad del hombre, el porvenir del hombre. Sus cuadernos de notas de 1914-1915, como sus escritos de algunos años más tarde, sobre todo el gran diálogo Realidad natural y realidad abstracta, son los de un humanista que se podría colocar perfectamente al lado de sus grandes compatriotas Erasmo y Espinosa, y aun junto a los más célebres moralistas modernos. Emerson, por ejemplo.

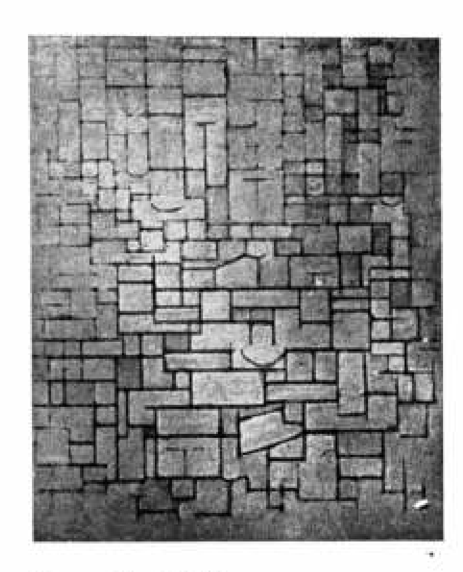
Es cierto que en sus escritos trata de la pintura. Pero la exposición de la plástica o del neo-plasticismo se funda siempre sobre una filosofía humanista, a la cual se mezclan, por otra parte, algunos restos de lecturas teosóficas perfectamente asimiladas. Las experiencias del pintor a través del cubismo se han unido a las meditaciones del aprendiz yogi para producir el pintor-guru de la plástica pura.

"Todas las religiones tienen el mismo contenido original", escribe en un cuaderno de 1914 que ha conservado hasta su muerte, "difieren sólo en la forma. La forma es su representación exterior, la forma es, pues, algo indispensable para la expresión de los principios fundamentales. Es por medio de la forma que estos principios actúan sobre la humanidad. Así, ella depende de la época y del grado de desarrollo de la humanidad. Esto implica que la forma no puede ser siempre la misma. Ni tampoco forma el arte".

Cuando escribe estas líneas, Mondrian acaba de encontrar la forma que conviene, según cree, a la expresión espiritual de nuestro tiempo. Esta forma o este signo, es el ángulo recto. Y esto no es un asunto de poca monta: durante cinco o seis años él no cesará de girar en torno de este descubrimiento, de rodearlo, de adornarlo. Es que no se trata sólo de una forma relativa a un tiempo limitado, sino de mucho más. Antes, decía él en substancia, cada generación aportaba alguna novedad en materia de arte, pero hoy asistimos al advenimiento de lo nuevo en sí. Hay una escisión irreductible entre todo el pasado, todo lo antiguo considerado en bloque, y el arte contemporáneo como Mondrian lo concibe. ¿En qué consiste esta diferencia radical? Consiste en lo esencial que ayer estaba velado, que hoy se hace visible. No solamente visible: se convierte en la obra misma. Este factor esencial es la relación. También en el arte antiguo había relaciones de posición y relaciones de proporción. Pero estaban escondidas tras la sensación, tras la imagen. Hoy, piensa Mondrian, la propia relación se convierte en la obra de arte total, la imagen total. Pues la relación está en la base de todo lo que existe, es la infraestructura de toda vida, de toda sociedad. Contemplarla es contemplar la verdad, es conocer.

En el matrimonio, el hombre depende de la mujer, la mujer depende del hombre. El matrimonio es una relación. La vida humana se compone de mil relaciones semejantes. La vida no es otra cosa que una suma de relaciones. La naturaleza también está sometida a la misma ley en todas sus partes. Cierto equilibrio de las relaciones es la definición de la felicidad.

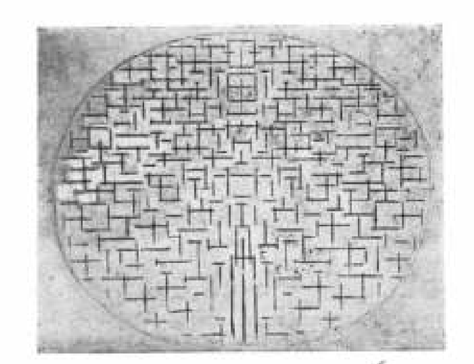
Es un equilibrio no simétrico, sino dinámico. Pues Mondrian no quiere que la equivalencia de las relaciones sea estática, sino al contrario: las cosas marchan, la sociedad evoluciona,



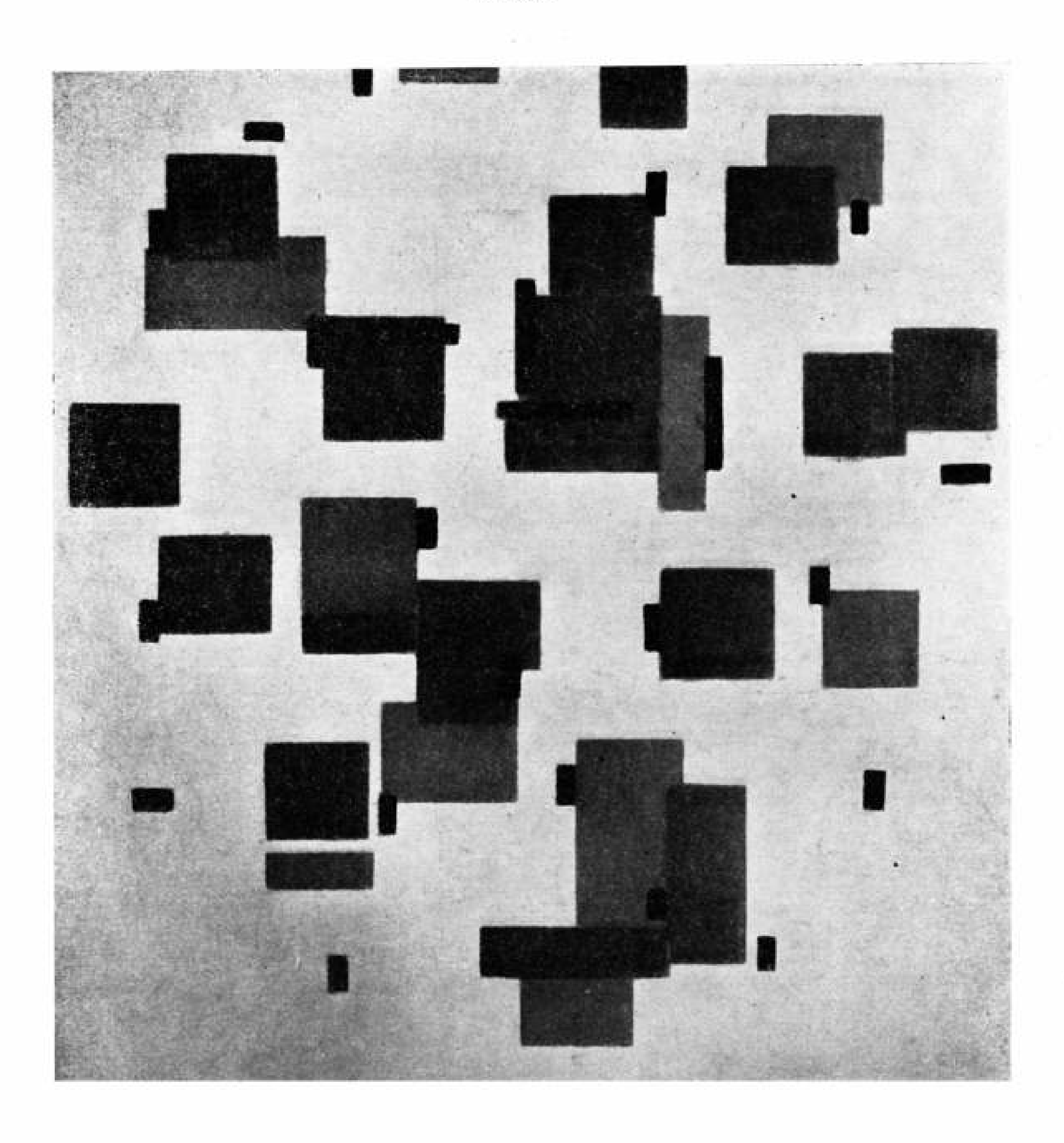
Composición (1914).



Muelle y Océano (1914).

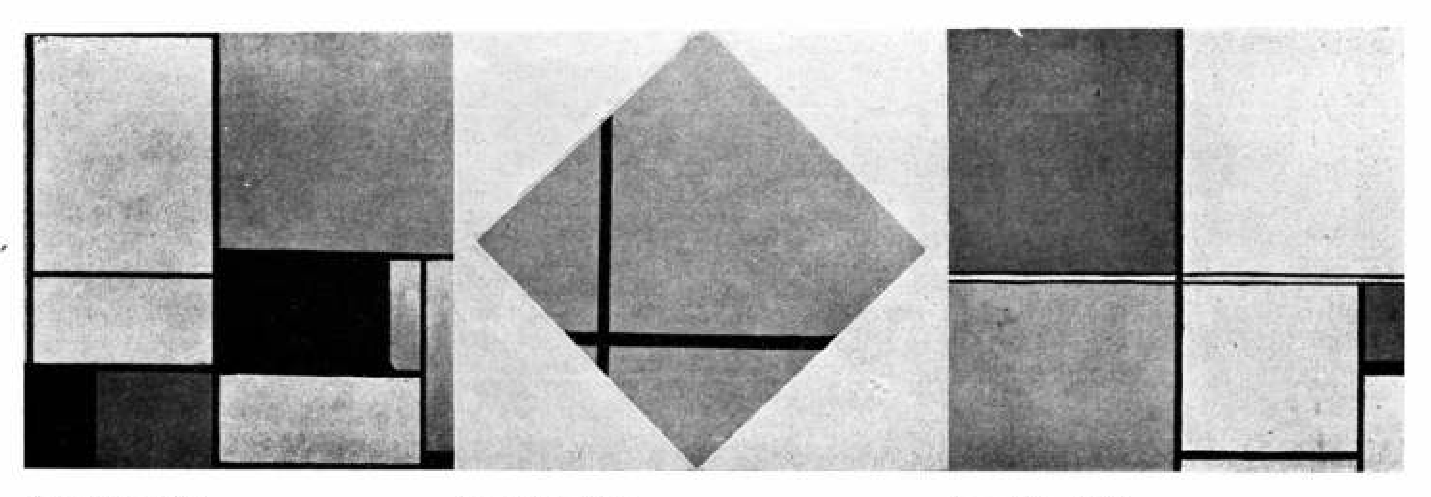


todo será mejor mañana. Pero él descubre el eje que será desde ahora la guía en el camino hacia esta perfección humana, descubre el firme apoyo del hombre, la imagen clave de su fuerza espiritual y material: el ángulo recto en su posición vertical, la relación absoluta.
Todo gran artista es un mundo en el mundo, más que un mundo: es el cielo de este mundo. Los estados del arte son los estados del cielo. Hay gente que no se interesa por el arte, como hay campesinos que jamás miran al cielo. Sin embargo, es del cielo que viven los unos y los otros. Está siempre allí, este gran vitral, y sin su concurso gratuito todo sería sin vida, incoloro. Asimismo, el arte es, en la sociedad humana, el sol que la ilumina, el aire fresco que la vivifica.
El artista es el instrumento de un poder que lo sobrepasa, de un saber que lo envuelve, de un amor que lo ahoga. Tal vez él sea consciente de todo lo que hace, del menor trazo de lápiz que arriesga, es evidente que está impulsado por una fuerza poderosa, por un tropismo secreto. Sus actos aislados pueden estar marcados de egoísmo, de vanidad; al considerar su vida entera uno queda perplejo por la inmensa suma de gratitud, de abnegación sin medida, de compromiso con una causa que no es una causa en el sentido mundano, sino que es generosidad pura, y es necesario rendirse a la evidencia de que se trata de un ser aparente que no se sabría medir con ayuda del mismo patrón (aunque fuera de oro) que nos sirve para medir todas las cosas.
Si se echa una mirada sobre la vida de un Rembrandt, de un van Gogh, de un Beethoven, de un Mondrian, la búsqueda obstinada de la calidad por ella misma crea seres ambiguos, a la vez intrínsecos y extrínsecos en relación con el mundo. Son puentes entre esto y aquello, y en la parte que toca a aquello están inundados, como lo decía antes, inundados de amor.



Composición (1917).

¿No habrá un demiurgo que guíe y proteja los pasas del artista, por fantásticos que sean, por errados que parezcan? Pues es un hecho: él marcha en el vacío y el vacío deja de serlo; deja el suelo firme y un nuevo suelo surge bajo sus pasos a medida que él avanza. La tierra firme, él mismo la crea al marchar en el vacío. Su primer preocupación será, precisamente, hacer el vacío, crear un estado virgen. Es entonces que hablará, en este silencio, escuchado únicamente por él. Pero el silencio escucha, él también; ¿o es el demiurgo transformado en polichinela? Se sabe lo siguiente: el hombre que haya cortado todos los puentes con el pasado y que no acepte hacer ninguna concesión, ningún paso atrás, será el puente más sólido entre el ayer y el mañana.
¿A dónde llegará un ser así? A su nivel de excepción, justamente. No porque la excepción confirme la regla, sino porque la invalida. Es en el hombre excepcional en quien reconocemos nuestras aspiraciones secretas que van justamente al encuentro de nuestras perezas comunes, y es asimismo por él que somos impulsados hacia adelante. El mejor marcha al frente. Pues todo lo que hay de excepcional en él se encuentra también en todos los hombres, pero en estado latente, como la flor está en el germen.
No considero necesario demostrar por qué razón Mondrian era un hombre excepcional. Lo que puede parecer extraño, es que lo era a pesar de él mismo. Pues él creía no distinguirse del común de los hombres. Era extremadamente escrupuloso sobre el comportamiento social y no soportaba que nadie se singularizara en forma alguna. No pretendía que su arte fuera excepcional, y sólo deseaba que fuera una expresión bien neta y clara de su tiempo, de lo que él creía que era su época.
Nada está más alejado del espíritu de Mondrian que el género artista, la bohemia de Montparnasse o de Montmartre. Consideraba a estos románticos como gentes de otra época, cuando era necesario amar el tiempo presente y, según la fórmula de Rimbaud, *ser moderno*, absolutamente moderno. Qué poco moderno era él; uno lo comprendía cuando le veía servirse del teléfono o de un taxi. Era totalmente inhábil con estos instrumentos de la vida actual. Si bien elogiaba a los futuristas, su culto de la velocidad, de la máquina, él mismo era el más lento de los hombres, el menos maquinal. Todo en él era reflexivo, las palabras largamente masticadas, los descubrimientos realizados no de golpe, sino grado por grado, expurgados, decantados, antes de llegar a su aplicación. No hay



Composición (1921). *Composición (1931).* *Composición (1932).*

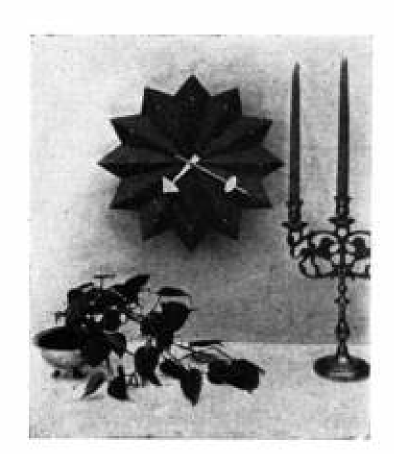
ninguna cesura en la evolución de su obra, todo es progresivo, una cosa nace de la otra, sin ningún choque, sin la menor violencia, ni a sí mismo ni a los otros. Marcha al paso, no corre jamás, nunca termina de inventariar la idea que le cautiva. Con esto se libra de dos enfermedades: la verborragia y la "exposición". Todo arribismo, toda búsqueda del efecto fácil le son ajenos. Este no es por cierto el retrato de un hombre moderno, sino todo lo contrario: Mondrian era radicalmente diferente del mundo que lo rodeaba, cuerpo extraño en su medio.
Por muchos aspectos, se comprueba, el artista auténtico es semejante al gran místico, al profeta, y lo que ha dicho Bergson de ellos se le aplica también: "Los grandes hombres de bien, y más particularmente aquellos en quienes el heroísmo inventivo y sencillo ha abierto paso a la virtud de las nuevas sendas, son reveladores de la verdad metafísica. Ellos se encuentran en el punto culminante de la evolución, son los que están más cerca de los orígenes y hacen sensible a nuestros ojos el impulso que viene del fondo".
Si Bergson hubiera conocido a Mondrian no habría hablado en otra forma de él. No se podría, en efecto, encontrar ejemplo más evidente de un hombre que se encuentra en el punto culminante de la evolución y al mismo tiempo más cerca de los orígenes. Aquellos que no tienen el culto de los orígenes, de las simplicidades elementales, no podrían comprender a Mondrian. El es tan claro como Platón, tan puro como Lao Tse, tan conciso como la legislación de Moisés. Y, sin embargo, se encuentra en la cima de la evolución del arte; ningún artista de este siglo ha llevado el arte con tanta audacia, hasta sus últimos límites, allí donde sólo subsiste la relación. El más avanzado de los hombres, aquél

cuya posición parece insostenible, es quien está justamente más cerca de las fuentes. La fraternidad de las cimas consiste en un llamado común de un mismo origen, pues las mismas son también de las raíces.
Esto no impide que las cimas tengan su identidad particular y las raíces su perfume.
Si tuviera que definir en la forma más breve posible la identidad de la cima Mondrian, diría: una fuerza muy grande al servicio de una gran pureza. La nitidez cortante de las líneas rectas tiene quizá el don de irritar, yo lo sé, pero su tranquila potencia llega a todos. He aquí un trazador de rutas, un conductor de imperios. Pero la pureza de la plástica es todavía más eficaz: el imperio de este dominador es espiritual, es el cielo entre nosotros, un cielo sin nubes que se extiende con una serenidad soberana. Pero en esta aparente impasibilidad subsiste una vibración que señala la presencia del hombre. Pues la plástica pura de Mondrian no consiste simplemente, como algunos creen, en dividir la superficie en cierto orden. Si fuera sólo esto no sentiríamos ante sus obras tal encanto aliado a tanto poder. Las telas de Mondrian ejercen sobre el espectador una acción lenta pero persistente que se ahonda sin cesar y que no llega jamás al tedio. Pero, tal acción sobre la retina y sobre el espíritu no puede provenir sino de la presencia del hombre, pues ningún otro lenguaje que el humano sabría llegarnos tan íntimamente. Sólo el hombre, por otra parte, es capaz de condensar su lenguaje hasta el signo esencial de la contemplación pura. Si este lenguaje puede, aun hoy, suscitar la cólera de ciertos eminentes personajes, ello me aporta una nueva prueba de su vigor y de su rareza.
Yo sé que también está la masa de los indiferentes, los insensibles, pero a ellos no puedo enseñarles nada, como no podría enseñar el placer de Bach o de Mozart a las almas amelódicas.
Para volver a la pureza espiritual de Mondrian, se sabe con qué calma obstinación transformaba todo lo que lo rodeaba, no tolerando en sus sucesivos alojamientos sino lo que estaba absolutamente conforme a su ideal plástico. Su primer preocupación era siempre conformar el exterior inmediato a su vida interior. Ben Nicholson, vecino suyo en Hamsptaed, me ha contado que Mondrian había comprado en un bazar de Londres muebles ordinarios, los más sencillos que pudo encontrar. Los había pintado totalmente de blanco, y esta blancura daba al taller un aspecto desusado. "Uno quedaba literalmente ciego dice Nicholson, cuando entraba allí". Sobre todo al salir de la espesa neblina londinense. Uno se habría creído en la viva luz del mediodía de Francia. Pero la luz, agregaba Nicholson, provenía tal vez aún más del propio Mondrian". Nada refleja mejor la naturaleza excepcional de nuestro hombre, su extrañamiento a este mundo, su pertenencia al cielo. Yo entiendo por cielo esa zona intemporal que está presente en todos nosotros, a donde llega el pensamiento, pero donde sólo el artista o el profeta pueden vivir como en su elemento más natural.
Perdóneseme esta incursión en el dominio de la filosofía. Ella era inevitable. Pues hay en la pura plástica de Mondrian algo más que líneas rectas y colores, también algo más que ángulos rectos y relaciones. No es con líneas y colores que se hace pintura, así como no es con notas o compases que se hace música, sino con el espíritu unido a esos elementos. Tocamos aquí, tal vez, lo inefable, el misterio del arte mismo.
Yo siento, con todos ustedes, qué pobres e impúdicas son las palabras. No pueden tocar lo inefable y, sin embargo, ellas profanan su umbral por todas sus adherencias dudosas, por todas las malas frecuentaciones que su pasado implica. Las palabras son hijas versátiles y un poco venales. Pero los espíritus se comprenden entre ellos.
No quiero teminar este discurso sin juzgar ciertos errores concernientes a nuestra pintura. Sabemos que Mondrian deseaba trabajar en grupo con los hombres mejores y los más avanzados de su tiempo. Sin embargo, sus amigos del grupos Stijl faltaron a su palabra uno tras otro y él sobrevivió largo tiempo a la idea colectiva, igualmente cara a van Doesburg. En verdad, Mondrian es menos de su época que de una época ideal. Es precisamente el elemento intemporal el que predomina en su obra. Mondrian ha hecho el elogio de la máquina y de la ciencia, pero su obra sigue impregnada de espiritualidad y no debe nada a la máquina o a la ciencia. Son los temas del árbol, de los muros, de la iglesia, de las fachadas y del mar, los que lo han llevado progresivamente a la abstracción neoplástica, no la máquina o la ciencia.
El debe todo a este ángel que pasó cierto día de 1913 ó 1914 y que le aportó el ángulo recto. El vió el signo que contenía lo esencial de un nuevo lenguaje. Para expresar lo absoluto las palabras cambian, como las filosofías; la base sigue siendo la misma. Mondrian ha inventado una palabra nueva — un ideograma, muy sencillo, para una base eterna. La obra de Mondrian tampoco debe nada a las matemáticas. Su organización severa se funda sólo en la intuición del pintor, en la acuidad de su mirada. Si esta obra nos llega no es, después de todo, porque sea moderna ni porque ofrezca un nuevo aspecto, sino porque existen constantes de belleza como existen constantes de verdad. Una relación, tal como la concibe Mondrian, es una constante de belleza y de verdad.
En fin, debo señalar una vez más que la obra de Mondrian, aunque de ascética sobriedad, sigue siendo sensible por el color, por la delicadeza de las proporciones. Si se trata de un hueso irreductible, como lo dije al comienzo, toda la envoltura carnal se ha reasorbido en su interior, todo el dominio de lo sensorial está encerrado en el meollo vibrante. Es en el extremo empobrecimiento de los medios que reside el secreto del canto más universal. Cuando el espíritu conoce su indigencia y vaga en el desierto el agua surge más clara. El hueso desnudo de Mondrian será, para las generaciones futuras, una lección esencial, no sólo teórica, sino profundamente humana.
Un hombre que ocupa una alta posición y que ama poco al neoplasticismo, ha dicho un día, en París, que el arte debe tener un semblante humano. Ustedes se sorprenderán al oírme afirmar que, para mí, el neoplasticismo también tiene un semblante humano. Es un semblante con ojos muy claros, sin la menor turbidez, ojos en los cuales puede leerse hasta el fondo y beber una paz bienhechora.

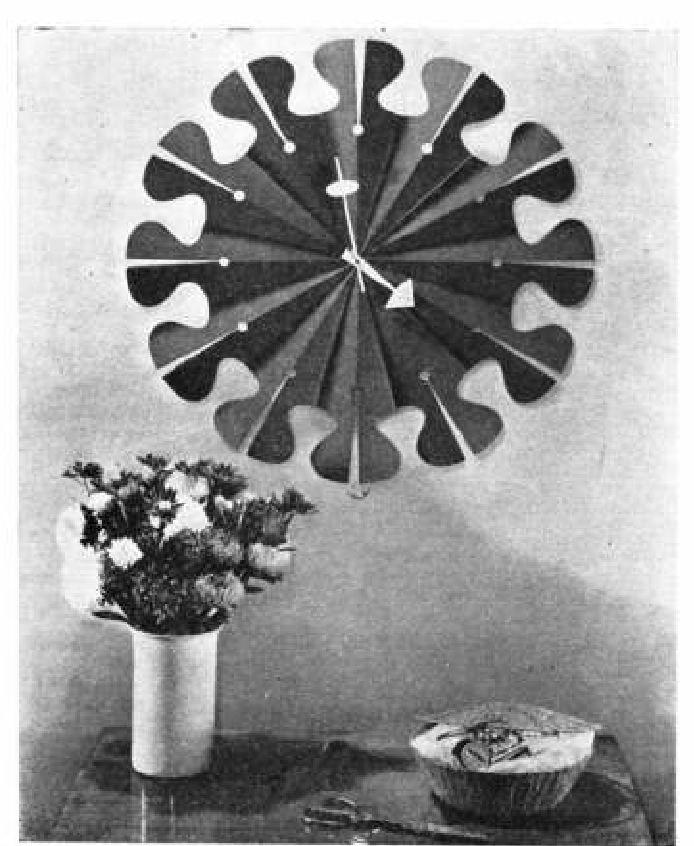
(Traducción de: "De Aujourd'hui Art et Architecture", nº 2. H.I.H.)

Novedades en Diseño





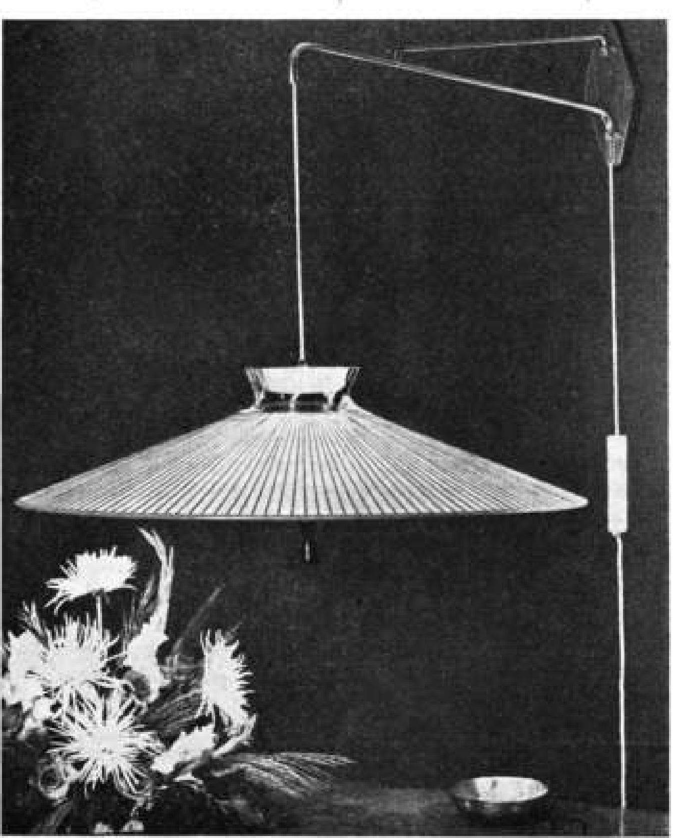
relojes



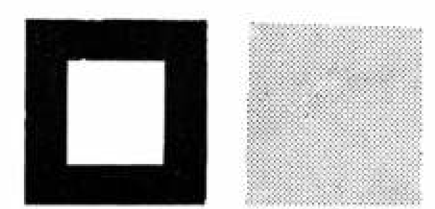


lámparas





productores: Howard Miller (relojes)
Lightolier (lámparas)



LOS "ARTS & CRAFTS"

Para comprender la gran importancia de este movimiento convendrá que nos ubiquemos en el tiempo y el lugar: Inglaterra, época de Victoria y Alberto.

El arte industrial, a pesar de la oposición que encontrara al principio, producía ahora en gran escala artículos de dudosa calidad y peor gusto. La historia, por otro lado, escrita por Viollet-Le-Duc, Choisy y Enlart, daba una exagerada importancia al funcionalismo técnico con perjuicio para la apreciación de los valores estéticos (no debemos olvidar que Viollet-Le-Duc reconstruyó Carcassonne, Notre-Dame y otros edificios de la Edad Media). La arquitectura se calcaba en moldes clásicos. "Los artistas", según Morris, "en todo lo demás unidos a la vida diaria, se envuelven en sueños de Grecia e Italia, por los que sólo muy poca gente pretende estar movida o siquiera entender". Existía, y esto desde el Renacimiento, la inconsciencia más absoluta de las responsabilidades del Arte: el artista era un genio consciente solamente de su propia importancia, situación que culminó con los escritores románticos, que adulaban la profesión de artistas que ellos mismos ejercían, todo esto redundando en un olímpico desprecio por las modernas condiciones de vida y especialmente por la artesanía. "La arquitectura", según Pevsner "era un arte de mesa de dibujo". Por otro lado poco o ningún peso podía tener sobre la época el pensamiento de los artistas bohemios, ridiculizados por sus contemporáneos.

¿Quién dió el primer paso para salir de esta exacerbada mediocridad? Evidentemente los neogóticos: fué Pugin el primero en hablar de una reforma social o arquitectónica: predicaba la vuelta al catolicismo y, en arquitectura, la verdad constructiva. El Neogoticismo, enamorado de esta triple verdad en la forma, en los materiales y en la expresión, tuvo dos grandes teóricos que esparcieron esta nueva poesía: Viollet-Le-Duc en Francia y John Ruskin en Inglaterra (7 lámparas de la Arquitectura, 1849). Pero la prédica de unos pocos visionarios (Ruskin, Owen Jones) fué sólo teoría hasta que aparece en escena el hombre que fué el alma de este movimiento: William Morris.

Morris comprendió el horror de una situación en que todo se asfixiaba por la mediocridad de la época de la reina burguesa, y entendió que la Edad Media era la última época en que las cosas no habían sido así. Ahora que la dignidad del hombre y su mano de obra se perdían frente a una máquina endiosada y omnipotente, él miraba con nostalgia a aquella época en la que en cualquier comisión el artista ponía con orgullo lo mejor de sí mismo.

"Hasta que el artista se convierta en artesano y el artesano en artista nuevamente, no se podrá salvar al arte de su aniquilamiento por la máquina"; y por eso odiaba a la máquina y le atribuía todos los males de su época. Allí descubre Pevsner una falta de visión: y es que en alas de su polémica daba demasiado valor al artesanado en detrimento del arte industrial; y como no pudiera solucionar el problema del arte en gran escala y como él lo deseaba, ya que veía que "todo arte cuesta tiempo, trabajo y meditación"; la única salida que veía era al "barbarismo arrasando nuevamente a occidente". Solamente al final de su vida transó: "debemos ser dueños de nuestras máquinas, y usarlas como instrumento para obligarnos a mejores condiciones de vida".

La formación neogótica había dejado sus huellas en Morris; amaba los materiales y la expresión formal. "Debemos entender a fondo la arquitectura gótica", decía, "entender qué ha sido y qué es: una magnífica manifestación del espíritu orgánico". Si leemos los ensayos de Wright donde explica porqué define a su arquitectura como gótica, la concordancia es notable. Pero lo más admirable del pensamiento de Morris es su sentido social; arremetió contra los desdeñosos arquitectos oficiales: "eso de la inspiración es pura tontería, no existe nada por el estilo, es solamente un problema de artesanía", y aunque exagera, el tiro es certero. "No quiero arte para unos pocos más de lo que quiero educación para unos pocos, o libertad para unos pocos". Fué el primero en dar al arte el sentido humano que no poseía: "¿Qué tenemos que ver nosotros con un arte que no pueden compartir todos?"

Volvía a ubicar la profesión de artista dentro de su verdadero valor que había sido olvidado hacía 300 años; ¿cómo explicar, sino por una gran comprensión de la función social del arte (que según Morris, "es la expresión del hombre del placer de su trabajo"), definiciones como ésta: "hecho por el pueblo para el pueblo, motivo de felicidad en quién lo hace y en quién lo usa?"

Fué este sentido social suyo el que lo empujó al socialismo, pero con un cariz humano esencialmente cristiano ya que, según Pevsner: "está más cerca de Tomás Moro que de Carlos Marx". Y cuando comenzaron los disturbios en Londres, un poco gracias a su prédica, se retiró con sus sueños a su fábrica de belleza sencilla.

El movimiento de *"Arts and Crafts"* no creó genios; pero se propusieron elevar el nivel de edificación doméstica inglesa y lo consiguieron. Tales fueron Philip Webb, Eden

Nesfield, Norman Shaw, M. H. Baillie Scott, George Walton, William Richard Lethaby, Ernest Newton, Dunbar Smith, Townsend, y las tres figuras más destacadas: Voysey, C. R. Ashbee y E. L. Luytens (Bruno Zevi: ''Historia de la arquitectura moderna'').

Los sucesores inmediatos de Morris, es decir, los que expusieron en las exposiciones de los Arts and Crafts de 1888, 1890 y 1893, siguen sus ideales de artesanado y socialismo medievalizante.

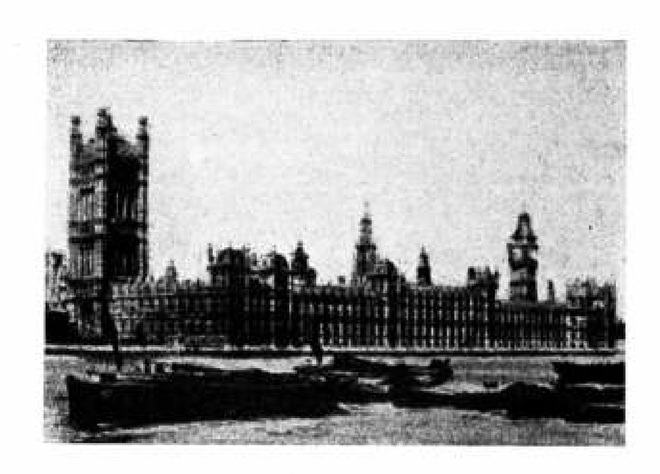
La segunda generación, en cambio, se acerca un poco más a las realidades cotidianas; Voysey diseña sus muebles y empapelados sin fijarse mucho si éstos se hacen a máquina o a mano; además se debe subrayar que Voysey se muestra bastante independiente en sus concepciones, asombrosamente suyas en plena era Victoriana. Hasta se libera un poco de los Arts and Crafts para conseguir una frescura, ''un cuento de hadas autóctono'' (Pevsner: ''1860-1930'') gracias a una cierta sabiduría de segunda generación, ya sedimentado lo novedoso.

¿Qué saldo han dejado los Arts and Crafts? Hace poco que se ha reconocido su verdadera importancia como primer precursor del movimiento moderno; pero fueron ellos quienes enseñaron a soñar con una arquitectura orgánica, humana, arraigada en la naturaleza:

''Olvidaos de 6 condados abarrotados de humo,
Olvidaos del ronquido del vapor y del golpe del pistón,
Olvidad el desarrollo de la ciudad horrible.
Pensad más bien en el caballo de carga en la duna
Y soñad con Londres, pequeña y blanca y limpia,
El claro Támesis bordeado por el verde de sus jardines...

(William Morris, ''El Paraíso terrenal'', 1868)

H. y F. de Escurra



Agustus Welby Pugin (—) preludió la búsqueda de una verdad constructiva: ''Los estilos son ahora adoptados en vez de generados, y el ornamento y el diseño adaptados en vez de originados por los edificios'' (Apología, 1843); ''Cada edificio debe ilustrar y estar de acuerdo con el fin para el que se proyecte'' (True principles of pointed architecture, 1841). Según Pugin se debe construir ''la forma más conveniente y luego decorarla'', y esa decoración debe ''embellecer, no disfrazar''.

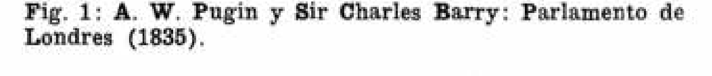
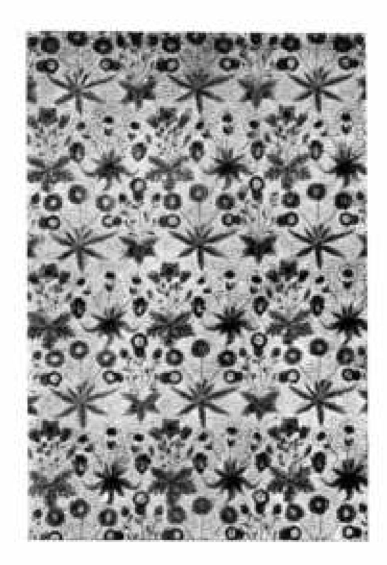


Fig. 1: A. W. Pugin y Sir Charles Barry: Parlamento de Londres (1835).



Fig. 2: Dante Gabriel Rossetti: "Matrimonio de San Jorge y la Princesa Sabra" (1857).



William Morris (1834-1896) fué alumno de Rossetti, sufrió la influencia de Ruskin y los Pre-Raphaelite-Brothers, y llegó a ser uno de los más serios arquitectos Neo-góticos.

Fig. 3: Morris: "Daisy", papel para paredes (1861).



De 1877 a 1894, Morris publicó sus 35 ensayos tratando de revivir la vieja fe en el Servicio, criticando la arrogante indiferencia de los arquitectos por el diseño de uso diario, desacreditando un arte creado por genios individuales para un pequeño grupo de exquisitos y manteniendo con firmeza que el arte importa si ''todos lo pueden compartir''.

Fig. 4: Morris: "Honeysuckle" (1883).



En vez de trabajar como arquitecto o pintor, creó la Morris, Faulkner and Co., firma que diseñaba papel para paredes, alfombras, vidrio tallado, y puso a trabajar allí a los P.R.B. de la segunda generación.

Fig. 5: Morris: Libro para la Kelmscott Press.



En otoño de 1888 en la New Galley de Londres se realizó la primera exposición del pintor Prerrafaelita Rossetti; Webb, los decoradores Burne-Jones y Brown y los ingenieros Fulkner y Marshall, donde por primera vez apareció el nombre de Arts and Crafts.



Fig. 6: Sir Edwuard Burne-Jones: "Sponsa de Líbano".



Philip Webb (1830-1915) usaba paredes rojas de ladrillos y aventanamientos lisos de los períodos William and Mary y Queen Anne, se mantuvo dentro de las tradiciones de honestidad constructiva del gótico y del Tudor.
La "Casa Roja", en Bexley Heath, cerca de Londres, fué su primer trabajo para y con William Morris en 1859.



Fig. 7: Webb y Morris "La Casa Roja" (1859).



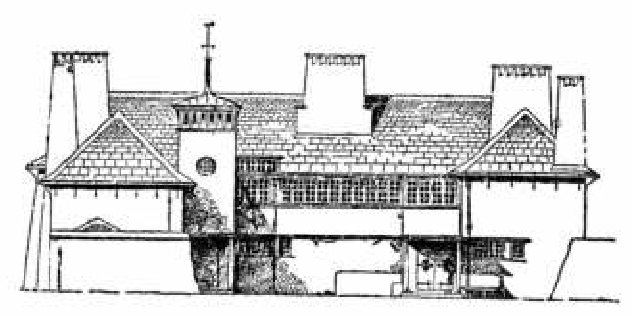
Richard Norman Shaw (1831-1912) construyó durante más de 40 años de carrera composiciones de gran imaginación aunque gusto menos refinado. "Combinó Tudor, Siglo XVII, Queen Anne, Willian and Mary, renacimiento holandés y estilos propios con una luminosidad que oscurece los diseños de Morris" (Pevsner: Outline of European Architecture). De su estudio salió la generación de estudiantes que con los discípulos de Morris formaron el movimiento de Arts and Crafts: Lethaby, Prior, Stokes, Halsey Ricardo.

Fig. 8: Shaw: New Zealand Chambers, Londres (1872-3).



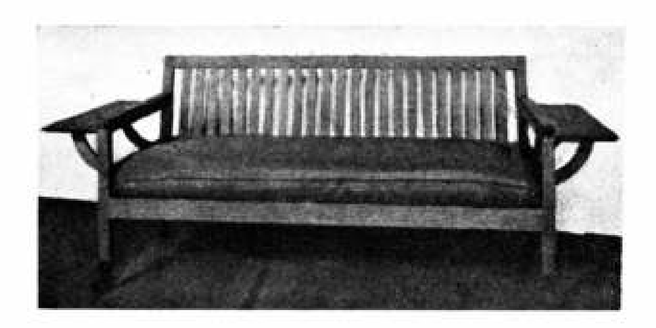
El más brillante de los arquitectos del movimiento, no está conectado con Shaw o Morris.
Charles F. Annesley Voysey (1857-1941) diseñó papeles para paredes, muebles, platería; y no fué menos revolucionario que Morris a pesar de la facilidad y gracia de sus proyectos.

Fig. 9: Voysey: Diseño para empapelado (1895).



Mediante la desnudez de las paredes, las bandas horizontales de aventanamiento, se acerca notablemente al movimiento racionalista.

Fig. 10: Voysey: Casa en Malvern (1893).



"El Revival doméstico inglés inaugura una nueva concepción social del arte unificado bajo la arquitectura y ha dejado productos industriales de un diseño completamente independiente del pasado." (Nikolaus Pevsner).

Fig. 11: Voysey: Banco (1906).



La influencia de Voysey se trasluce en las obras de Baillie Scott, C. R. Ashbee y en la "Century Guild" de Arthur H. Mackmurdo, de 1885.

Fig. 12: Mackmurdo: Casa propia en Middlesex (hacia 1880).

NOTA ENVIADA...
(Viene de la pág. XV)

d) *Industrial.*

El mayor progreso de la industria en Mendoza, y en particular de la industria de la construcción, proporciona a los estudiantes un contacto con los problemas de la técnica y de la economía que son importantes para el progreso de la Arquitectura. Esto evidencia en la realización de grandes edificios en altura de desarrollo continuo y progresivo en Mendoza y casi inexistentes en San Juan.

III. Situación funcional de la Escuela.

a) *Locales y muebles.*

Hubo deficiencia absoluta hasta hace pocos meses; en la actualidad la situación ha mejorado en parte, por haberse construído un local nuevo aprovechando materiales del Pabellón de la Universidad Nacional de Cuyo de la Feria de América en Mendoza y en un cierto número de mesas y bancos.

Sin embargo, como es de prever, en el próximo año lectivo, el aumento de un curso en la carrera hará nuevamente crítica la situación. Además, hay continuos conflictos con las especialidades de Ingeniería, que afligidos por los mismos problemas comunes, tratan de quitar locales y útiles a Arquitectura. Entendemos que de trasladarse la Escuela a Mendoza el problema puede solucionarse sin mayores gastos, en lo que a locales se refiere, en una pequeña parte del edificio de Chacras de Coria; por ejemplo, los locales de la azotea, en que puede caber sin dificultad la Escuela.

Debe notarse que por tratarse de una Escuela de nueva radicación en Mendoza, no se presentaría para la residencia en Chacras de Coria, la resistencia que ofrecen Instituciones ya instaladas en esta ciudad.

En lo que se refiere a muebles, aun cuando hubiera dificultad para trasladar los que se tienen en San Juan, estimamos posible interesar a los alumnos para que cada uno contribuya con un tablero individual como se acostumbra en otras Escuelas y promover una campaña entre empresas, comercios y profesionales de la construcción para integrar los fondos necesarios a completar el moblaje.

b) *Personal docente.*

Este ha sido el problema más grave de la situación actual.

Por las razones de carácter cultural y profesional ya expuestos, no es posible integrar el personal docente con profesionales residentes en San Juan.

Tampoco puede conseguirse la radicación en San Juan de profesionales de otras provincias, puesto que la sola actividad universitaria no justifica el traslado bajo el punto de vista económico, ya que la situación profesional no ofrece mucho campo de acción y las condiciones de residencia tampoco resultan atrayentes.

Por tal motivo se ha tenido que recurrir a profesionales residentes en Mendoza para once cátedras sobre veintisiete, tratándose de cátedras entre las más importantes de la carrera; como son:

Introducción a la Arquitectura,

(Continúa en el próximo número)



Señor Profesional:

Con los trabajos de pintura entra en su etapa final la realización de la obra que tantos esfuerzos y preocupaciones le ha significado, y, con el objeto de que Ud. pueda gozar plenamente del fruto de su actividad creadora, nos permitimos sugerirle que no descuide un aspecto tan importante como es la calidad de las pinturas que Ud. va a emplear.

COLORIN pone a su disposición la línea más completa de pinturas y barnices de nobilísima calidad, elaborados para satisfacer los requerimientos del arte decorativo moderno.

ACABADO MATE PLASTICO "COLORIN 613"

Acabado aterciopelado para paredes (uso interior) que cuenta con 60 hermosos tonos modernos, superlavables y que no forman hongos.

ESMALTE SATINADO PLASTICO "COLORIN 613"

Esmalte semi-brillante de terminación satinada para uso interior en muebles, puertas, ventanas, marcos, etc., en 60 colores que combinan armoniosamente con el Acabado Mate Plástico y es también superlavable.

ESMALTE SINTETICO COLORIN

En su alto poder cubritivo reside la economía de su empleo y su mayor resistencia a la intemperie asegura una larga duración, siendo estas las razones por las cuales su uso se ha difundido enormemente con óptimos resultados.

Los productos COLORIN son incuestionablemente mejores y *no cuestan más* que los comunes.

COLORIN

AV. VELEZ SARSFIELD 5853 - GRAL. J. D. PERON (EX MUNRO)

Enviando este cupón recibirá a vuelta de correo nuestras cartas de colores.

Nombre ....

Domicilio ....

Localidad ....

....

GANARA *la partida...*

Porque las **mejores piezas** están en sus manos, porque **defiende** las posiciones ganadas, porque **no arriesga** su supremacía con sustitutos, porque usa los prestigiosos productos **"SILBERT" Y "SILBERTMOP".**

TENGALO PRESENTE: Ganará la licitación; ganará la obra y ganará la satisfacción de haber hecho lo que enaltece su condición de comerciante serio, de profesional correcto, de instalador prudente y de trabajador consciente. **USANDO PRODUCTOS "SILBERT" y "SILBERTMOP"**

"Lo que Calidad no da, baratura no presta"



FABRICA ARGENTINA DE CAÑOS DE ACERO
E INDUSTRIAS ELECTRO METALURGICAS

MAURICIO SILBERT S.A.

ESTABLECIMIENTO FABRIL FUNDADO EN 1909

Artes Gráficas Alfonso Ruiz — Gral. Urquiza 564/68